This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
SCIENTIA VERITAS

UNIV. OF ILLINOIS

SEP 26 1912

Scott und Alexis

Eine Studie zur Technik des historischen Romans.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

eingereicht

bei einer hohen philosophischen Fakultät

der

Gr. Bad. Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

von

Hermann A. Korff.

Heidelberg.
Heidelberger Verlagsanstalt und Druckerei (Hörning & Berkenbusch).
1907.

838
H1360
K8

Diedrich Kulenkampff

meinem lieben Freunde

zugeeignet.

Inhalt.

Aufgabe.

I. Teil: Der historische Roman in seiner verschiedenen Gestaltung durch Scott und Alexis.

Einleitung: Methode und Gang der Untersuchung.

Kap. 1. Historischer und frei erfindender Dichter — Dichterischer Reiz der Geschichte für Scott und Alexis verschieden — Für Scott: Kräftespiel; für Alexis: Farbenspiel der Geschichte — Scott: Geschichtliche Persönlichkeiten; Alexis: Kulturgeschichtliche Probleme — Scott: Konflikt des Lebens; Alexis: Buntheit des Lebens.

Der historische Roman Walter Scotts.

Kap. 2. Dichterische Enthaltsamkeit bei Darstellungen geschichtlicher Persönlichkeiten — Scotts Methode: Nicht Geschichte als Roman, sondern Roman in Geschichte — Der Held — Seine notwendige Beschaffenheit — Das Interesse des Lesers liegt nicht in den Figuren, sondern in ihren Konflikten — Kumulationsprinzip — Technische Folgen.

Kap. 3. Scotts Interessen sind dramatische — Ebenso seine Ausdrucksmittel — Dialog — Keine Liebesszene — Formal epische Tendenzen — Kontinuität der Erzählung. — Technische Folgen — Zusammenfassung.

Der historische Roman Wilibald Alexis'.

Kap. 4. Möglichkeiten — Repräsentative Methode — Immanente Schwierigkeiten dieser Methode — Auflösung des strengen Zusammenhanges — Die Episode — Resultat: epische Grundlage — Neue Aufgaben - Keine Lösung.

Kap. 5. Malerische Tendenzen — Dialog — Geistreiches Wortgefecht — Sentenz und Sprichwort — Politische Reflexion und Anekdote — Abweichen von der dramatischen Sachlichkeitslinie — Formal dramatische Tendenzen — Diskontinuität der Erzählung.

242616

Romantik, Psychologie und Landschaft.

Kap. 6. Romantik: „Alt- und Neuromantik" — Historisch entwickelt — Scotts Altromantik — Romantik, Realismus und Heimatskunst — Romantische Ironie — Alexis' Verhältnis zur romantischen Entwicklung — Alexis' dämonische Romantik — Scott und Alexis als Naturen.

Kap. 7. Psychologie und Landschaft: Scotts Verhältnis zur Psychologie — Seelenatomistik — Völkerpsycholog — Alexis' Verhältnis zur Psychologie — Problempsychologie — Der falsche Woldemar — Geheimrätin Lupinus Malerische Psychologie — Individuum und Milieu — Psychologischer Impressionismus — Milieupsychologie — Landschaft bei Alexis ein psychologischer Faktor — Scotts objektive Landschaft — Beispiel aus Waverley — Technik — Alexis' subjektive Landschaft — Beispiel aus Cabanis — Ausdeuten der Landschaft auf den Menschenschlag — Zusammenfassung.

II. Teil: Der historische Roman Alexis' in seiner Entwicklung.

Walladmor und Schloss Avalon.

Kap. 8. Einleitendes. — Verhältnis des Dichters zum Walladmor — Alexis' Verhältnis zu Scott — Verhältnis des Walladmor zu Scotts Romanen — Erklärung des Erfolges — Parodistische Spitze — Tendenz über Scott hinauszukommen — Auch in Schloss Avalon — Stoffliche Erweiterungen — Doppelheld — Zusammenfassung.

Die vaterländischen Romane.

Kap. 9. Einleitendes — Zwischenstellung von Cabanis — Der springende Punkt in der Entwicklung — Roland von Berlin — Der falsche Woldemar — Romanzentrum im Roland und Woldemar — Kritik — Die Hosen des Herrn von Bredow — Die Hosen, das Romanzentrum — Der epische Grundton — Unterschiedliche Disposition eines Dramatikers und eines Epikers — Die perspektivischen Verhältnisse.

Kap. 10. Werwolf — Verfall der Technik in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" — Versuch einer Lösung durch Kriminalprobleme — Schema der Erzählungstechnik — Scotts Schema — Kritik — Neuer Anstieg der Entwicklung — Isegrimm — Poetische Bewegungslosigkeit — Kritik — Dorothe — Scotts Technik wieder aufgenommen — Kurve — Gesamtresultat der Untersuchungen.

Anhang: Alexis—Literatur.

Aufgabe.

Es wird in der folgenden Studie unternommen, durch die Gegenüberstellung zweier Dichter des historischen Romanes einerseits zwei mögliche Spielarten dieser Gattung nach ihrer inneren Organisation zur vergleichenden Darstellung zu bringen, anderseits durch diese Kontrastierung ihrer Werke die dichterischen Persönlichkeiten scharf zu beleuchten und den Elementen ihrer Begabung nach zu differenzieren.

Es hätte die einfache Durchführung dieser Aufgabe zum Gegenstand gehabt, den historischen Roman Walter Scotts und den vaterländischen Roman des reifen Wilibald Alexis, unter dem sich 8 Romane verstehen: Cabanis (1832), Roland v. Berlin (40), der falsche Woldemar (42), die Hosen des Herrn von Bredow (46), Werwolf (48), Ruhe ist die erste Bürgerpflicht (52), Isegrimm (54), Dorothe (56)[1]).

Aber an dem Wege dieser Aufgabe — einer mehr theoretischen als historischen — lag eine nicht zu umgehende biographische. Eine noch so prinzipielle Untersuchung über Scott und Alexis durfte nicht unterlassen, monographisch wenigstens jene Beziehungen zur Darstellung zu bringen, an welche in erster Linie gedacht zu werden pflegt, wenn von einer Konfrontierung Scotts und Alexis' die Rede ist, jene jugendlichen Beziehungen

---

1) Es wird zitiert nach der Alexisausgabe bei Otto Janke, Berlin. Willibald Alexis (W. Häring) Vaterländische Romane 8. Bd.

Alexis' nämlich zu dem Autor des Waverley, deren sichtbarer Ausdruck die beiden Romane „Walladmor" (1823) und „Schloss Avalon" (1827) sind, jene ersten Jugendwerke, die Alexis bekanntlich unter Scotts Namen veröffentlicht hat.

Es begreift sich aber von vornherein, dass die Darstellung dieser Beziehungen in gar keinem logischen, sondern nur einem literar-historischen Zusammenhange steht mit der Aufgabe jener prinzipiellen Analyse zweier Romanzyklen, und dass eine Studie, welche grosse Fundamentalunterschiede zwischen diesen zu scharfer Formulierung bringen will, ihren eigenen Interessen zuwiderhandelt, wenn sie durch die historische Entwicklung ihres einen Vergleichsobjektes die Plastizität und Einheitlichkeit ihres Bildes stört — ganz abgesehen davon, dass für eine Kontrastierung und daraus zu gewinnende Differenzierung der Wert eines dichterischen Jugendwerkes gleich Null ist, welches bewusst die Art dieses anderen kopiert.

Diese Gesichtspunkte sind massgebend gewesen für eine Zweiteilung der Arbeit, welche das Historische scharf und bewusst scheidet von dem, was theoretisch über die beiden Gesamtbilder des Scottschen und des reifen Alexisschen Romanes darzulegen war. Denn jede Entwicklungsgeschichte klärt, wie sie zugleich auch das Bild verwischt; und Ziel dieser Arbeit ist es, zu voller Plastizität die beiden Typen des historischen Romanes vor Augen erstehen zu lassen, wie sie unter der inneren Notwendigkeit von Scotts und Alexis' verschiedener Veranlagung und Begabung sich gestaltet haben.

Bei der Wahl der Plazierung, das Historische vor oder hinter das Theoretische zu stellen, war eine methodische Ueberlegung ausschlaggebend, dass nämlich die so unauffälligen und geräuschlosen Tatsachen der Entwicklung ungleich deutlicher werden, wenn aus ihrem bekannten Endziele die inneren Tendenzen klar geworden sind, nach denen die Einzelheiten sich verschoben haben. So erst lässt sich ein Blick für diese gewinnen.

Es beschäftigt sich deshalb der erste Teil der Studie mit dem Theoretischen, d. h. einer begrifflichen Darlegung der inneren Gesetze, nach denen die Romantypen Scotts und Willibald Alexis' sich unterschiedlich kristallisiert haben, entsprechend den Elementen ihrer verschiedenen Begabung und Veranlagung, und es wird dem zweiten Teile dann vorbehalten sein, in Bezug auf Alexis — denn um diesen handelt es sich allein im zweiten Teile — das Gesamtbild seines Romanes, das aus den Einzelromanen abstrahiert war, in seiner Genese zu begreifen und bei dieser Gelegenheit jene Jugendbeziehungen monographisch zur Darstellung zu bringen, welche Alexis mit Scott verbunden haben.

I. Teil.

Der histor. Roman in seiner verschiedenen Gestaltung durch Scott und Alexis.

Einleitung.

Eine Studie, welche es unternimmt, Romantypen in ihrer Komposition und den ihnen zu Grunde liegenden Bedingungen zu analysieren, hat dabei ein Gesamtbild im Auge, welches sich aus einer Mannigfaltigkeit vorliegender Romane abstrahiert erweist. Sie hat es mit dem Begriffe eines Idealromanes zu tun, der in dieser reinen Form vielleicht gar nicht existiert, der aber in konzentrierter Lösung gleichsam alle die Eigentümlichkeiten enthält, welche in der ganzen Reihe der tatsächlichen Romane zerstreut sich vorfinden, in stets verschiedener Mischung zwar, aber in jener immer wiederkehrenden Verbindung, welche das Einzelne unter einen Allgemeinbegriff zu subsumieren erlaubt. Und dieser begrifflich fixierte Begriff eines Romantypus bildet den Gegenstand der Untersuchung. Ihre Aufgabe ist es, die Waverley Novels[1]) in einem Typus zusammenzufassen, dessen Voraussetzungen zu begreifen und diesem so gewonnenen Bilde ein anderes gegenüberzustellen, welches auf gleiche Weise aus den Romanen Alexis' abstrahiert worden ist. Der historischen Darstellung des II. Teiles wird es dann zukommen, nachzuweisen, in welchem Grade dieser ideale Typus an den einzelnen Romanen sich realisiert hat.

Eines solchen entwicklungsgeschichtlichen Korrektivs wird die Darstellung desjenigen Dichters am meisten bedürfen, dessen ganzes Schaffen am wenigsten Einheitlichkeit enthält,

1) Gebräuchlicher Ausdruck für die Gesamtheit der Scottschen Romane.

der in seiner Richtung geschwankt hat und in dem Verlaufe seines dichterischen Lebens am meisten das Bild einer Entwicklung aufweist. Dass von den beiden Schriftstellern unseres Vergleiches Scott derjenige nicht ist, welchem dieses Prädikat zukommt, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Es gilt von ihm, was sein deutscher Biograph[1]) im Anschluss an seine Extempore-Arbeit sagt: „Im Zusammenhange mit dieser Art der Abfassung steht auch die Tatsache, dass innerhalb der Waverley-Romane kein Fortschritt bemerkbar ist. Die letzten sind nicht besser als die ersten, sondern im Gegenteil schwächer. . . . . Ganz natürlich, da die Form der Romane nicht das Ergebnis der Arbeit und des Studiums ist, so kann auch von einer Fortbildung keine Rede sein. Vom Studium der Theorie und Komposition war bei Scott nie die Rede[2]). Das einzige, was er studierte — und zwar gründlich studierte — war Szenerie, Kostüme und Antiquitäten. . . . . Wie bei den Epyllien wurde auch bei den Romanen der Stil allmählich zur Manier, und die Komposition nahm einen mechanischen Charakter an."

Während also für Scott zu sagen ist, dass die starre Einheitlichkeit seiner Romantechnik in hohem Grade disponiert erscheint, in einem Schema begrifflich fixiert zu werden, so muss für Alexis bemerkt bleiben, dass seine technischen Grundtendenzen zwar überall wiederkehren, dennoch aber durch die Verschiedenheit in den Problemen seiner Romane so sehr variiert erscheinen, dass, wenn es auch durchaus möglich ist, von ihnen ein Grundschema zu gewinnen, es dennoch Forderung bleibt, seine einzelnen Romane in ihrem Verhältnis zu eben diesem Schema gehörig zu differenzieren und hieran zugleich seine Genese zur Darstellung zu bringen.

Die Methode zur Gewinnung eines solchen Schemas,

1) Karl Elze: Sir Walter Scott, Dresden 1864, Bd. II, 93.

2) Das schliesst nicht aus, dass guter Instinkt für das Wirksame bei Scott zu einer ausgesprochenen Art der Komposition geführt hat.

welches mehr sein soll als eine blosse Aufzählung von technischen Erscheinungen, wie sie in einer Reihe von Romanen immer wiederkehrend auftreten, diese Methode wird notwendigerweise eine psychologische sein, und ihr Ausgangspunkt eine Urtatsache, aus der sich die ganzen, zu einem geschlossenen Schema sich auswachsenden, technischen Einzelerscheinungen als eine in ihrem Innersten kausal verknüpfte Reihe erweisen.

Und gemäss dieser Aufgabe, die so weit zurückgeht, bis die verschiedenen Begabungen Scotts und Alexis' in einer gemeinsamen Urtatsache sich begegnen, von der aus ihre verschiedene Entwicklung als eine stetige Differenzierung dargestellt werden kann, gemäss dieser Aufgabe hat die Untersuchung die Verhältnisse kurz zunächst ins Auge zu fassen, die mit der Tatsache des historischen Dichters als solchen und seinen Voraussetzungen gegeben sind, die besonderen Gesichtspunkte alsdann vorläufig zu kennzeichnen, mit denen Scott und Alexis den Problemen des historischen Dichters gegenüber gestanden haben.

An diesem Punkte ist es, wo ihre dichterischen Persönlichkeiten auseinander gehen, und jede derselben nach ihrer Seite hin sich differenziert, und an diesem Punkte ist es daher auch, wo die Einzeldarstellung einzusetzen hat. Es wird als erstes den Erscheinungen nachzugehen sein, welche aus der Urtatsache der Stellung zu den Problemen des historischen Dichters für Scotts ganze Technik resultiert sind, und wieder anzuknüpfen wird es dann gelten an diesen Punkt der ersten Abzweigung, um auch die Folgen daraus für Alexis zu betrachten, aus deren stufenmässiger Erkenntnis sich allmählich für den Typus des Alexisschen Romanes ein Bild entwickeln wird, welches in allem dem der Waverley Novels vollständig entgegengesetzt ist.

Wie sich im Einzelnen und im Weiteren der Fortgang der Untersuchung zu bewegen hat, ergibt sich aus den Tat-

sachen des Materials. Es genügt, wenn vorweg die Methode der Darstellung in ihren Grundzügen zur Kenntnis gegeben ist.

Kap. 1.

Das Wesen der Phantasie als einer zwar kombinatorischen, aber dem Inhalte nach nur reproduzierenden Geistestätigkeit, bedingt es, dass alle Dichtkunst den Stoff auch zu ihren luftigsten Gebilden aus der gesehenen Wirklichkeit schöpft. Letzten Grundes ist Kunst ohne Modell eine Unmöglichkeit. Die Bezeichnung eines „freischaffenden Dichters" hat nur Geltung als Hyperbel.

Aber so klar die theoretische Erkenntnis auch sein mag, dass der Weg vom historischen (nur als kurzer Ausdruck für den Poeten, der allgemein bekannte Stoffe aufgreift) zum freischaffenden Dichter nur eine Stufenfolge allmählicher Uebergänge darstellt, so wenig kann das die Tatsache erschüttern, dass der eine Poet sich unabhängig f ü h l t[1]), „freischaffend", souverän, und dass ein anderer mit Bewusstsein Stoffen sich zuwendet, die jedem Leser als bekannte Gegenstände vor der Seele stehen; eine fundamentale Differenz aber im Innern dieser Dichter, die sich wird ausprägen müssen in der ganzen Art und Weise ihres Schaffens und des Geschaffenen. Zu erklären, weshalb der eine Poet zu Stoffen greift, die er wenigstens v e r m e i n t selbst zu schaffen, weshalb der andere aber in den Dienst sich stellt eines gegebenen, das hiesse das Wesen einer spezifischen Begabung selbst erklären. Aber es kann gelingen, in dem individuellen Falle darüber zu entscheiden,

---

1) Diese subjektive Täuschung kann seinen Grund haben in dem verlorenen Bewusstsein darüber, wo und wann ihm das Modell vor Augen getreten ist, in der übergrossen Kombiniertheit seines Phantasiebildes, derart, dass dessen Bestandteile nicht mehr identifiziert werden können, endlich in dem Gefühle, dass bei nur ihm selbst bekannten Stoffen er vom Leser nicht kontrolliert werden kann.

welche äusseren oder inneren Anreize bestimmend für die Wahl eines „historischen" oder eines „frei erfundenen" Gegenstandes gewesen sind.

In dem grösseren Teile der Literaturgeschichte ist diese Wahl abhängig gewesen von der Schätzung, die „das Wahre" oder die „freie Erfindung" in dem Publikum selbst gefunden hat. Die mittelhochdeutschen Epiker noch waren ängstlich bemüht, für ihre Angaben Quellen entweder nachzuweisen oder doch wenigstens deren zu erfinden. Die Forderung, vor die sich der damalige Dichter gestellt sah, hiess: Wahrheit und keine Dichtung. Als aber in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der idealistischen Philosophie auch in der Dichtung die Herrschaft der Idee und des Rein-Menschlichen allgemein wurde, befand sich der Dichter vor der genau entgegengesetzten Aufgabe: kein Historisches, sondern Ewiges mit der Dichtung auszusprechen; Ewiges, losgelöst von jeder historischen Relation. Und zwischen diesen beiden Polen hat eine ganze Skala sich bewegt von Moden, die nach der freien Erfindung mehr tendierten oder historischer Tatsächlichkeit. Es hat den Amadis-Roman gegeben, dessen bunte Abenteuerwelt von der festen Begrenzung durch ein bekanntes Kostüm geleitet wurde, die Romane des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts, die für ein Publikum geschrieben waren, das nur für die Grossen dieser Erde Interesse hatte und in der Meinung lebte, dass nur auf Fürstenthronen das Leben Poesie in sich schliesse, und dem gegenüber den bürgerlichen Roman aus England, der auch das Leben des besseren Bürgers der Darstellung für wert hielt und mit dieser Stoffwahl langsam überleitete zu den Dichtungen freier Erfindung.

Von diesen Zeitwogen sind die Dichter getragen worden wie ein Holz, welches dem Auftriebe des Wassers nicht widersteht. Aber neben diesen grossen, aus dem Zeitgeschmacke stammenden Ursachen für oder wider das „Historische" hat es in den Blütezeiten der Dichtkunst stets Männer gegeben, welche von sehr viel mehr innerlichen Motiven bei der Wahl

ihres Stoffes geleitet wurden, welche einem mehr freien oder einem mehr historischen Gegenstande unbewusst Reize abgewannen, die erst spätere Zeiten klar zu formulieren suchten, und die für die Romanproduktion des 19. Jahrhunderts oft bestimmend gewesen sind.

Der Reiz eines historischen Gegenstandes auf den Dichter, in diesem innerlichen Sinne gefasst, war für Walter Scott und Wilibald Alexis bereits das befruchtende Moment, und seine Analysierung wird über die Bedingungen ihrer Romane ein erstes Licht verbreiten. Es gilt also die Frage: Was reizte beide Dichter zur Darstellung der Geschichte, was reizte sie mehr an dieser als an der freien Erfindung? Und die Berechtigung dieser Fragestellung ergibt sich aus dem Umstande, dass mit ihrem Unternehmen ein Widerstand zu überwinden war, die Unbequemlichkeit nämlich, den fremden Stoff erst mühsam sich aneignen, oft ihn aus tausend alten vergilbten Dokumenten lebendig machen zu müssen. Wo aber diese Dichter es freiwillig und gerne unternahmen, nur nachschaffend sich zu verhalten, wo es ihnen doch möglich gewesen wäre, die freien Schöpfer zu spielen, da musste ihnen ein grösseres Ziel winken, da mussten sie von einem tieferen Reize gezogen werden, als er mit der freien Erfindung gegeben war.

Man könnte einwenden, dass die Annahme als ob allen Dichtern die freie Erfindung gegeben sei, eine sehr voreilige ist. War es gesagt, dass sie nicht lieber durch einen fremden Stoff sich anregen liessen, als einen solchen frei zu erfinden? Kein Zweifel: Diese Möglichkeit existiert und findet durch hundert Tatsachen der Literaturgeschichte ihre Bestätigung. Der historische Roman kann inneren Reichtum so gut bedeuten wie innere Armut, Kraft wie Schwäche. Aber was Scott und Alexis angeht, so gibt der ungeheure Reichtum an freier Erfindung neben dem Historischen volle Sicherheit darüber, dass eine Deutung Recht hat, welche in ihrem Ergreifen eines historischen Gegenstandes die Folge erblickt spezifischer

Reize, die sie zu Unbequemlichkeiten verlockte, zu denen sie ihre Armut nicht zwang.

Diese Reize sind für Scott und Alexis nicht die gleichen gewesen.

Scott sah in der Geschichte ein wunderbares Kräftespiel, das jede ihrer Gestalten mit einer glänzenden Vollkraft des Lebens ausstattete. Die Bedeutung des dramatischen Konfliktes in dem Augenblicke, wo es sich um Kronen handelte, hob auch die Menschen, in welchen so grosse Realitäten zusammenstiessen, auf eine gigantische Höhe, zu welcher die Lapalienhaftigkeit innerlich gleichbedeutender Vorgänge der bürgerlichen Welt sich niemals steigern zu lassen möglich schien. Und an eben diesem Gefühle, hinter den Figuren seiner Phantasie die ganze zermalmende Wucht der Geschichte zu wissen, die volle Intensität des historischen Atems, zu spielen damit und dennoch davon sich tragen zu lassen, an diesem Gefühle berauschte der Lord sich in Walter Scott, jene nach Expansion durstige Seele, welche auch in der Wirklichkeit mit Hunderttausenden zu spielen liebte[1]).

Wenn diese Art der Befruchtung durch die Geschichte auch für Alexis nicht auszuschliessen ist, so scheint sie doch nicht seine spezifische zu sein. Vielmehr war es der ungeheure Farbenreichtum, welcher ihm aus der Bildergalerie der Geschichte entgegenleuchtete und sein für alles Malerische so empfängliches Auge entzückte. Eine Riesenpalette deuchte Alexis die Historie, mit deren tausend Farben kühne und interessante Bilder zu entwerfen sein dichterisches Verlangen erregte; und dieser Farbenreichtum schien ein so viel gewaltigerer, als er mit freier Erfindung gegeben war, dass ein auch mühsames Studium hundertfältige Frucht zu tragen versprach.

Aber wenn auch Scott durch das Kräfte- und Alexis durch das Farbenspiel der Geschichte gefesselt die Bahn des historischen Dichters beschritten, so war doch eben diese Ent-

1) Scott machte mit einem sehr grossen Vermögen Bankrott.

scheidung für einen geschichtlichen Gegenstand eine grosse und für beide gemeinsame Tatsache, welche sie in demselben Augenblicke dem frei erfindenden Dichter gegenüberstellte und für ihre Technik einen gemeinsamen Ausgangspunkt schaffen musste.

Freilich war dieser Ausgangspunkt ein nur sehr allgemeiner. Einem frei erfindenden Dichter gegenüber besagte er zwar eine ganze Welt, aber für sich betrachtet, lag in dem blossen Verhältnis eines Dichters zu einem bekannten Stoffe eine solche Fülle von Variationsmöglichkeiten beschlossen, dass sich das Gleiche dieses Ausgangspunktes durch die individuelle Wahl und die Art des Stoffes noch weit genug differenzieren konnte.

Und in der Tat beginnt an diesem Punkte die kritische Wegescheidung beider Dichter. Der Unterschied in der Beschaffenheit ihrer gewählten Stoffe, in dem zugleich, wie es am Schlusse offenbar wird, ein spezifischer Unterschied ihrer Begabung sich ausspricht, und die aus diesen unterschiedlichen Vorwürfen resultierenden Anforderungen an die Dichter haben mit logischer Notwendigkeit die differenten inneren Strukturen ihrer Romane ergeben, und ihre genaue Dependenz von dieser ersten Tatsache in aller Schärfe aufzudecken, ist die Aufgabe, welcher die nächsten Kapitel sich zu unterziehen haben werden.

Dieser Unterschied in der Stoffwahl besteht in einer Vorliebe Scotts für grosse geschichtliche Persönlichkeiten, in einer Vorliebe Alexis dagegen für grosse kulturgeschichtliche Probleme, ein Unterschied, in dem zugleich die aristokratische Natur Scotts und die demokratische Alexis' sich ausspricht. Dass er auf das innerlichste zusammenhängt mit der vorhin geschilderten Differenz, nach der sich Scott an dem Kräftespiel der Geschichte, Alexis aber an ihrem Farbenreichtum berauscht, kann hier nur angedeutet werden. Aber diese Tatsache erleuchtete blitzartig die innersten Motive, unter deren Triebkraft der eine mit seiner

Dichtung stets nahe an die grossen Persönlichkeiten herangerückt ist, während der andere dem hellen Lichte dieser Heroen gerne ausweicht. Er beleuchtet vor allem den inneren Sinn, der in dieser An- und Abstossung sich ausspricht und den tiefsten Inhalt dieser einfachen Formel.

Was Scott nämlich in der Persönlichkeit vor allen Dingen sah, das war die konzentrierte Macht, die aufgespeicherte geschichtliche Energie, die Möglichkeit zu grandiosen dramatischen Konflikten, und Scotts Roman war nichts weiter als eine Maschinerie, welche diese Energie in Aktion umsetzte.

In diesem Sinne den Begriff der Persönlichkeit gefasst, erscheinen die Romane, welche scheinbar in keiner Persönlichkeit ihren Ausgangspunkt haben, nur eine Bestätigung des Gesagten. Denn wenn ein Werk wie „Old Mortality" scharf analysiert wird, so ergibt sich, dass unter den Presbyterianern, deren Aufstand Thema des Romans ist, zwar keine grosse Persönlichkeit das Interesse Scotts fesseln konnte, dass aber der Presbyterianismus als Ganzes — eine Persönlichkeit gleichsam — die grosse aufgespeicherte geschichtliche Energie darstellt, deren Möglichkeiten zu dramatischen Konflikten Anlass des Romanes gewesen war.

Einem Dichter dagegen, der mit malerischen Interessen an das Spiel der Geschichte herantrat, dem gerade die Buntheit des geschichtlichen Bildes, sein Reichtum an seltenen Farben Gegenstand des Entzückens war, einem solchen Dichter hatten die zwar in grösseren Proportionen sich abspielenden, aber doch am Ende nur allgemein menschlichen K o n f l i k t e wenig zu sagen, und nur zu verständlich scheint es, dass ein solcher den grossen kulturgeschichtlichen Krisen sich zuwandte, aus denen als einem fruchtbaren Mutterboden tausend charakteristische Erscheinungen ins Dasein traten, die, nach allen Richtungen unterschieden, in allen Farben schillernd und in stets neuer Variante der Problemverschlingung doch immer nur Ausdruck waren für den Gärungsprozess — nicht wie bei Scott konzentrierter —, sondern durch einander

flutender historischer Kräfte und schliesslich in ihrer Totalität ein Gesamtbild darstellen konnten der geschichtlichen Entwicklung einer ganzen Zeit. In diesem Sinne haben sich die verschiedenen Arten des Interesses an der Geschichte, das Formale und das Inhaltliche, innig durchdrungen und die Grundlagen geschaffen, aus denen die verschiedenen Romantypen Scotts und Alexis' in notwendiger Konsequenz hervorgegangen sind. Die Freude an des Lebens Kräftespiel, am leuchtendsten in der konzentrierten Form grosser Persönlichkeiten, war die Keimzelle des Scottschen Romanes, und die des Alexisschen: Eine Freude an der Buntheit des Lebens, am leuchtendsten in den Zeiten der grossen kulturgeschichtlichen Gärungsprozesse und ihrer Fluoreszenzerscheinungen.

Aus ihnen wird die folgende Darstellung diese beiden Romantypen entstanden erweisen.

Der historische Roman Walter Scotts.

Kap. 2.

Geschichtliche, in grossen Persönlichkeiten am konzentriertesten aufgespeicherte Energie in Aktion umzusetzen: dieses Bedürfnis war der Urgrund von Scotts historischem Romane. Die latente Energie wollte ausgelöst sein, und hierfür existierten zwei Möglichkeiten: Sie konnte ausgelöst werden durch andere geschichtliche Persönlichkeiten, woraus sich alsdann das Schauspiel elementar aufeinander prallender Kräfte entwickelt hätte, wie es Scott beispielsweise in den hochdramatischen Szenen zwischen Ludwig XI. und Karl dem Kühnen vorführt, oder sie konnte ausgelöst werden durch Einführung einer dritten frei erfundenen Figur, an deren Lebensschicksalen die grossen geschichtlichen Kräfte offenbar

wurden, wie an einem schaukelnden Schiffe die Intensität des aufgeregten Meeres sich verdeutlicht.

Um aber darüber a priori zu entscheiden, welches Mittels Scott seiner inneren Anlage gemäss sich wird bedienen müssen, ist es nötig, neben den spezifischen Reizen einer geschichtlichen Darstellung auch ihre Rückwirkungen ins Auge zu fassen, welche für eine Begabung, die nicht historisch, sondern poetisch sich aussprechen will, notwendig daraus resultieren muss.

Wenn nämlich das eigentlich dichterische Vermögen, die Phantasie, in so eindeutiger Weise bestimmt wird, wie es durch feststehende geschichtliche Persönlichkeiten geschieht, so kann es, vorausgesetzt, dass der Dichter mit der Geschichte nicht phantasieren will, nicht ausbleiben, dass die zurückgedämmte Phantasie sich eine Stätte erzwingt, in welcher sie ungezügelt ihrer Lust zu fabulieren sich hingeben kann.

Scott wollte historische Wahrheit[1]). Darin gerade unterschied er sich von seinen Vorgängern. Dieser historische Realismus war es, welcher Epoche machte. Scott wollte aber auch fabulieren. Darin unterschied er sich von dem blossen Historiker. Er trug ja eine so reiche Gestaltungskraft in sich, eine so fruchtbare, so expansive Phantasie, dass er an ihr erstickt wäre, hätte er diesem seinem natürlichen Odem den Ausgang verweigert.

Aus dieser Doppeltatsache, dem historischen Vorwurfe in seiner ganzen Eigenart und dem heissen dichterischen Bedürfnisse, mit diesen gegebenen Grössen zu dichten, hat die ganz spezifische Technik Scotts sich herausentwickelt.

Natürlich war es klar, dass eine solche poetische Veranlagung kein Genüge daran finden konnte, ein grosses Puppenspiel mit historischen Figuren aufzuführen, wie es das die

---

1) „Die Geschichte ist die grösste Dichtung. Wer an ihr künsteln will, wird zu Schanden."
Alexis, Wiener Jhb., Bd. 22, p. 12.

erste Möglichkeit, nur durch die geschichtlichen Persönlichkeiten selbst ihre latente Energie in Aktion umzusetzen, mit sich gebracht hätte. Denn die enge Umgrenzung, die in dem Probleme einer geschichtlichen Persönlichkeit liegt, hätte ihn mit dem steten Unbehagen erfüllen müssen, mit jedem nicht streng überlieferten Zuge von der Wahrheit abzuweichen. Die Schwingen seiner Phantasie hätten in der Enge dieses Käfigs niemals sich entfalten können[1]).

Wenn aber das dichtende Element in Walter Scott frei werden wollte, so konnte das nur auf die andere Weise geschehen, dass nicht die Zusammenhänge im geschichtlichen Leben der Heroen eigentlicher Gegenstand des Romanes wurden, sondern ihre erdichteten Beziehungen zu irgend einer inferioren Figur, an denen aber die volle Bedeutung ihrer Persönlichkeit, die ganze Intensität der in ihr aufgespeicherten Energie zu klarem Ausdrucke kommen konnte.

Während die erst geschilderte Methode nur gestattet hätte, grossen historischen Schauspielen beizuwohnen, so gab die zweite jetzt die lockende Möglichkeit, mit den historischen Mächten selbst zu spielen, von ihrer lebendigen Kraft sich tragen zu lassen, sie gleichsam noch einmal an sich selber zu erleben. Und von dieser Seite her war es ja gewesen[2]), dass Scott von den Tatsachen der Geschichte so magnetisch sich angezogen fühlte.

Die Methode nun, mit welcher Scott seine so entwickelte Aufgabe löste, spricht sich in einer kurzen Formel aus: Nicht die Geschichte wird zum Roman, sondern in die Geschichte wird ein beliebiger Roman verschlungen. Roman und Geschichte, als getrennte

---

1) „In der Darstellung des Historischen ist die poetische Selbstbeschränkung die grösste Schwierigkeit des Dichters". So äussert sich Alexis in den Wiener Jahrbüchern, Bd. *22*, p. 13.

2) Vergl. S. 19.

Prinzipe, gehen neben einander her, derart, dass eine beliebige Figur in historischem Kostüm und unter bestimmten historischen Verhältnissen eine Reihe von privaten Abenteuern erlebt, die sie in ganz unmittelbare Nähe der grossen historischen Persönlichkeiten führt, von deren ungeheuren Kräften ihr kleiner Nachen plötzlich ergriffen und in furchtbarem Tosen herumgewirbelt wird[1]).

Im „Abt" unternahm es Scott, die letzten Geschicke Maria Stuarts auf schottischem Boden poetisch zu entrollen. Ihre Gefangenschaft auf Schloss Lochleven, ihre Befreiung und der letzte missglückte Versuch, mit bewaffneter Hand ihre Rechte als Königin zu verteidigen — das war der eigentliche Gegenstand seines Romanes, die Kraftquelle für seine Konzeption. Aber seine strenge, jedes Fabulierens sich enthaltende Darstellung ertrug die phantasiereiche Eigenart Scotts nur unter der Bedingung, dass ihr eine Stätte offen blieb, da sie sich austoben durfte. Diese Stätte schuf sich Scott, indem er aus der Umgebung der Königin ihren Pagen herausgriff und an seine abenteuerlichen Geschicke den Faden der Erzählung anknüpfte. Genau die erste Hälfte des Buches berichtet die Vorgeschichte des Pagen und die Umstände, denen er seine ausserordentliche Mission verdankt, dann erst führen ihn seine Fahrten in die leuchtende Nähe Marias, deren Geschicke alsdann diejenigen des Pagen verschlingen, wie ein grosser Strom

---

1) Es ist ohne weiteres klar, dass diese Gliederung die Möglichkeit giebt, geschichtliche Wahrheit mit der buntesten Romanhaftigkeit zu vereinigen. Dieses glücklich gefundene Prinzip hat Scotts Grösse bedingt. Denn er liess der Geschichte die schlichte Grösse des Tatsächlichen. Um dieser seiner Selbstbescheidung willen hat man Scott nie etwas am Zeuge flicken können. Aber wie Sachs in den Meistersingern sagt: „Die schwache Stunde kommt für jeden, da wird er dumm und lässt mit sich reden." Sie kam auch für Walter Scott. Er verliess sein Prinzip: Er schrieb das Leben Napoleon Bonapartes. Es wurde, wie Heine sich ausdrückte, „der russische Feldzug in seinem Ruhm."

einen winzigen Nebenfluss in sich aufnimmt, auf dessen Fluten aber allererst der Nachen in den grösseren getrieben wurde.

Das eigentlich technische Problem, was sich an eine derartige Doppelanlage des Romanes knüpft, liegt naturgemäss in der kunstvollen Verschlingung dieser beiden Teile ineinander.

Die Lösung dieser Schwierigkeit suchte Scott in einer Methode, welche die historischen Vorgänge stets derartig auf die Mittelfigur der Fabel bezog, dass ihr Geschick in stetiger Abhängigkeit blieb von den Ereignissen der Geschichte, dass jede historische Konstellation sich in dem Auf- und Niederschwanken eines Menschenschicksals wiederspiegelte.

Eine solche Figur aber, die als Mittelpunkt in einem Gewebe von dramatischen Fäden steht, auf die sich alle Veränderungen in dem Fortgange des Ganzen wenigstens mittelbar beziehen, eine solche Figur nennt die Aesthetik einen „Helden".

Sein Verhältnis zu den ihn umgebenden Persönlichkeiten der Geschichte lässt sich nirgends einleuchtender dartun, als an der Analyse „Quentin Durwards".

Thema des Romans, Keim, aus dem alles hervorwächst, ist die Figur Ludwigs XI. und der Streit mit seinem in allem gegenteiligen Vetter Karl von Burgund. Geschichtliche Momente, die festliegen, und die der Verlauf des Romanes berühren muss: Die Unterhandlungen in Plessis la Tour, Ludwigs Intriguantenpolitik mit Lüttich, der Lütticher Aufstand und die Ermordung des Bischofs; Ludwigs gefahrvolle Lage in Peronne und die Folge davon: sein Feldzug gegen Lüttich und Wilhelm v. d. Mark.

Von diesen historischen Tatsachen will Scott sich poetisch tragen lassen, in einer Weise aber, die nicht bloss berauscht durch das Schauspiel grosser Konflikte, sondern auch durch einen Masstab ihre riesenhaften Proportionen zu erkennen sucht.

Wieder greift er zu diesem Zwecke hinein in die Umgebung Ludwigs und holt sich ein tapferes Bürschhen heraus,

welches er Quentin Durward nennt. Der astrologische Aberglaube Ludwigs sieht in diesem ein kostbares Werkzeug seiner Pläne und mit dieser Abhängigkeit hat die Verschmelzung von Roman und Geschichte sich vollzogen.

Was Scott durch diese Verschmelzung erreicht, ist die Lösung seiner vorhin entwickelten Aufgaben. 1. Die in Ludwigs Figur aufgespeicherte Energie zeigt ihre Wirkungen an der Wirbelhaftigkeit, mit der die von ihr abhängigen Geschicke Durwards umhergeschleudert werden; und zwar gibt die an sich feste Persönlichkeit des „Helden" einen Masstab ab für die ganze Grösse dieser Energie und erhöht daher den Reiz eines so gigantischen Schauspieles, wie es der Kampf Ludwigs mit Karl dem Kühnen darstellt, zu überwältigender Grösse. 2. Die Beweglichkeit des leidenden Teiles, des Helden nämlich, an dem die historische Energie sich auslöst, gestattet dem rein dichterischen Bedürfnisse Scotts, phantasiereich zu fabulieren, seine volle Befriedigung in einer Weise, welche die Objektivität der Geschichte vollständig neben sich duldet.

Diese Verknüpfung der Fabel mit der Geschichte nun, nach der das dramatische Interesse an dieser verflochten wird mit dem dramatischen Interesse an jener, und umgekehrt der Fortgang der Fabel abhängig wird von dem Fortgange der Geschichte, diese Verknüpfung, wenn sie auch einen Zusammenschluss des Interesses bezwecken soll, setzt dennoch eine Teilung desselben in einem anderen und mehr innerlichem Sinne voraus.

Die Bedingungen nämlich des Interesses an den Figuren der Geschichte und an der des Helden sind deswegen gänzlich verschieden, weil mit den ersteren sachlich bedeutende Konflikte gegeben sind, mit dem Helden aber nur ihre Reflexe, und weil diese Reflexe nur dann Teilnahme beanspruchen können, wenn ihre Figur selber unsere Teilnahme zu sich zwingt, eine Teilnahme, die also nicht ästhetisch, sondern rein menschlich ist, demgemäss also auch unter gänzlich verschiedenen Bedingungen erregt wird. Entsprechend setzt der Ro-

man als Ganzes eine Teilung des Interesses voraus, derart, dass der ästhetische Teil desselben auf die Figuren der Geschichte, der menschliche Teil auf den Helden fällt, und entsprechend dieser Teilung des Interesses unterliegt auch die Beurteilung ihrer Träger durchaus verschiedenen Prinzipien, vor allem aber: es ist ihre Genesis die Folge durchaus verschiedener Tendenzen. Helden und historische Figuren bieten dem Dichter von Grund aus unterschiedliche Aufgaben dar.

Sollen die letzteren in einem scharfen, wenngleich poetischen Lichte plötzlich auftauchen als grosse Realitäten, in deren Kräftespiel der Fortgang der Weltgeschichte sich bewegt hat, mehr Bewunderung als Sympathie erweckend, so bestimmt sich die dichterische Aufgabe des Helden vor allem dahin, die lebhafteste Sympathie des Lesers zu gewinnen, eine rein menschliche Anteilnahme, welche der Dichter zu erreichen sucht durch Häufung aller jener Eigenschaften, von denen die Herzen seiner Leser und vor allem seiner Leserinnen so gerne sich blenden lassen: Mut, Entschlossenheit, Selbstvertrauen, Selbstverleugnung, Feuer und Stolz, Schönheit und Tugend usw. usw. Und in den Scottschen Romanen darf darauf gerechnet werden, dass der Held am Ende des Buches die liebenswerteste Dame heimführt, die dem Dichter zu Gebote steht.

Die Rechnung dabei ist sehr einfach, naiv einerseits und doch nur all zu menschlich[1]): Je reiner und untadeliger der Held, der in einer Welt von Intrigue, Hass und Teufelei sich bewegt, um so grösser die Furcht, dass ihm etwas zustosse, die Besorgnis, die Dame seines Herzens möchte ihm entrissen werden, die Befriedigung endlich, wenn es ihm gelungen ist, allen Fährnissen zum Trotze Sieger zu bleiben.

Der Obersatz: „Je reiner und untadeliger" drückt deut-

1) Eine Rechnung, die nicht nur Scott gemacht hat, die bei ihm aber einen sehr spezifischen Zusammenhang gewinnt.

lich aus, wie negativ[1]) im allgemeinen die Bestimmung des Helden ist. Erste Forderung: Keine Eigenschaft, welche befleckt, keine auch, an welcher ein Leser sich stossen könnte. Ja, noch besser: Im Grunde muss es der Leser selbst sein[2]), der Leser, wie der Dichter höflich genug ist, ihn anzunehmen, der Leser, wie er seiner eigenen Einbildung nach im gegebenen Falle sich benommen haben würde. Diese Forderungen aber begründen sich daraus, dass eine Figur, die allen gefallen, die durch ihre Anziehungskraft beim Leser „einheizen" und — mit dem fortgeführten Bilde des Dampfkessels — in ihm Spannung erzeugen soll, nur mit solchen Eigenschaften dieses erreichen kann[3]), welche auf der ganzen Welt als „gute" allgemeine Anerkennung finden. Die allgemeinsten also. Blässe des Helden im ästhetischen Sinne ist die notwendige Folge.

In dieser Eigenschaft aber begegnen sich beide Tendenzen, aus denen die Figur eines Helden sich entstanden zeigte. Denn wenn aus der Tatsache, dass die Geschicke des Helden nur als Reflex der Geschichte Bedeutung haben, die Notwendigkeit für den Dichter sich ergab, das mangelnde ästhetische Interesse durch ein sympathetisches zu ersetzen, dem eine ästhetische Blässe auf dem Fusse folgte, so zeigt diese ästhetische Blässe zugleich sich als die Folge jener anderen Bestimmung, auslösendes Moment zu sein für eine geschichtliche Energie, Seismograph für das historische Beben[4]). Denn es versteht sich aus dieser Bestimmung ganz von selbst, dass,

---

1) „Ihr (der Helden) Charakter ist nur eine fortgesetzte Negative." Alexis, Wiener Jhb., Bd. *22*, p. *29*.

2) „Wie der Chor in den alten Tragödien der Repräsentant des Volkes, der öffentlichen Meinung war, so ist der sogenannte Held im Roman der Repräsentant des Lesers." Alexis, Wiener Jhb., Bd. *22*, p. *32*.

3) Beim durchschnittlichen Leser nämlich, an welchen die Romane Scotts im Wesentlichen gerichtet waren.

4) Der Held der Spiegel der ihn umgebenden Dinge. (Sinn einer Ausführung Alexis, Wiener Jhb., Bd. *22*. p. *32*.

wenn an einer Figur die Macht einer grösseren deutlich werden soll, sie nicht selbst eigne Macht besitzen darf, in einem Sinne nämlich, dass sie durch ihre grosse Besonderheit ein verzerrtes Bild dieser Macht gibt. Will man die Kraft einer Welle zeigen, so ist es unklug, einen Ozeandampfer hierfür zu wählen, denn seine eigne Energie wird sie durchschneiden, sondern man wird einen Kahn auf das Wasser setzen, dessen nur leidendes Verhalten die Bewegung der Welle zum reinsten Ausdruck bringt. Und neben der gezeichneten Blässe ist das nur leidende Verhalten des Helden seine notwendige Natur, und dieser innerlich festen Begründung zufolge ist Scotts Heldentypus ein so durchaus fester, dass seine Charakterisierung auf Quentin Durward sowohl passt wie auf Roland Grame, Waverley, Ivanhoe, Henry Morton und wie sie alle heissen.

Diese Blässe und dieses passive Verhalten können sich zu so grosser Unpersönlichkeit steigern, dass kaum noch von einem Helden und nur mehr von seiner „Interessensphäre" gesprochen werden kann, eine Terminologie, die beispielsweise geradezu notwendig wird im „Guy Mannering," wo weniger die überaus matte Figur Browns in Person Gegenstand der Teilnahme wird, als vielmehr das Kriminalproblem als solches: Bringt es die Sonne an den Tag?

Aber diese ästhetisch so unbedeutende und technisch so überaus bedeutende Figur des Helden bringt es mit sich, dass der Schwerpunkt des eigentlichen ästhetischen Interesses sich auf Dinge legt, die dem spezifisch Epischen schnurrstracks entgegenlaufen, und die zugleich auf das entschiedenste den völlig dramatischen Urgrund von Scotts Begabung hervortreten lassen.

An einer Figur nämlich, deren Charakter fest und gegeben ist, von dem der Leser keine Entwicklung, kein Umschlagen ihrer inneren Tendenzen erwartet, kann durch ihr blosses Dasein weder ästhetisches noch menschliches Interesse geweckt werden. Aber auch ihrer Handlung kann kaum irgend eine Spannung voraus gehen. Zu sehr ist sich der Leser dessen

voraus bewusst, wie der Held in dem oder jenem Falle sich wird benehmen müssen[1]), der festen Umgrenzung seines Charakters gemäss, an welchem der Dichter den Leser niemals irre zu machen auch nur versucht, als dass die Hoffnung auftauchen könnte, den Helden einmal von anderer als einer untadeligen Seite kennen zu lernen. Und als vorläufig hinzugesetzt, dass auch die übrigen Figuren des Romanes zwar mit äusserst charakteristischen und bunten Eigenschaften, aber mit gleich festen und gegebenen einherschreiten, so kann für ein spannendes Interesse nur eine einzige Stätte übrig bleiben, und diese kann nicht in den Figuren selber, sondern nur in den aus ihnen resultierenden Situationen liegen. Und in der Tat war ja für Walter Scott der Konflikt als solcher, die dramatische Situation, das leuchtende Schauspiel elementar auf einander prallender Kräfte, die Keimzelle des ganzen Romanes und das Ziel, nach dem sich immer und immer wieder der Kompass des Dichters richtet.

Nicht werden seine Charaktere durch die Situation verändert. Gegenteilig: die Situation wird es durch die Charaktere. Sie messen darin ihre Kräfte. Entweder sie zerschmettern sich oder sie gehen aus der Situation hervor auf der Diagonale in dem Parallelogramm ihrer Kräfte. Nicht interessiert, wie die Figuren sich benehmen — denn man weiss das voraus — sondern was aus der Situation wird bei den gegebenen Charakteren. Nicht diese interessieren, sondern ihre Resultanten.

Es leuchtet ohne weiteres ein, dass die Möglichkeit, zu Situationen zu gelangen, in denen abgerechnet wird zwischen den einzelnen Mächten des Romanes, abhängig ist von der Fähigkeit des Dichters, den Leser einzuführen in alle Fäden von Spiel und Gegenspiel, deren Zusammenlaufen in einer einzigen

---

1) Wir fühlen voraus, wie die Personen handeln werden, und sind deshalb neugierig auf die Situation. Sinn einer längeren Ausführung Alexis', Wiener Jhb., Bd. *22*, p. 11.

Szene Endziel des Ganzen bildet. Es setzt einen Sinn für Steigerung voraus, dem man nicht übel den terminus technicus eines „Cumulationsprinzipes" geben könnte. Beispielsweise das 50. Kapitel in „Guy Mannering" ist einer jener Höhepunkte, auf die ein ganzes Buch lossteuert. Ohne dass er es ahnt, betritt Brown, ein Spielball des Schicksals, das Haus Mannerings. Mit jeder Person, die er dort trifft, verbindet ihn eine schwerwiegende Beziehung: Mannering, der ihn im Duell erschossen zu haben wähnt, Lucy, seine unbekannte Schwester, deren Geliebten er unglücklich angeschossen hat, Julie, seine heimliche Geliebte, Domine Sampson, sein alter Lehrer, und er selber plötzlich Erbe von Ellangowan.

Ersichtlich aber wird aus diesem Beispiel, welch einer ungeheuren Maschinerie der Dichter wird benötigen müssen, um so viel Seelenspannung an diesem einen Orte zur Explosion zu bringen. Es wird ersichtlich, dass er nicht umhin wird können, das Gewebe von vielen Seiten her aufzurollen, bis jene fünf „gerollten Knäuel" an jenem einen Mittel- und Höhepunkte zusammenstossen.

Dass er hierfür des öfteren wird abbrechen müssen, rückwärts greifen und auf früheres verweisen, liegt auf der Hand. Aber Scott tut dies in einem Tone, der so recht seine Freude ausdrückt, ein schwieriges Gewebe kunstgerecht vor dem Leser zu entwirren. Er tut es in einem Tone, der bald den Eindruck macht, als träte der Regisseur plötzlich vor den Vorhang mit der Erklärung, dass es dem Publikum gefallen möge, in den Nebensaal zu treten. Denn dort erst sei es nötig, einer anderen Vorstellung beizuwohnen, ehe das verstanden werden könne, was späterhin auf dieser Bühne sich ereignen solle[1]).

Ein Blick in den Ivanhoe wird diese Art der Technik deut-

---

1) Ein persönliches Fühlung-Suchen mit dem Leser, welches Spielhagen äusserst verpönt: „Der Dichter als solcher hat mit dem Leser direkt schlechterdings nichts zu schaffen." Beiträge zur Theorie und Technik des Romanes, p. 77.

lich machen. Denn hier, in diesem Romane, laufen so viele Fäden nebeneinander her, dass Scott in kurzer Zeit nicht weniger als vier mal genötigt ist, die Erzählung abzubrechen, um eine andere gleichzeitig sich abspielende Geschichte nachzuholen.

Nach gehaltenem Tourniere schreitet Scott auf einen neuen Höhepunkt zu: die Belagerung der Feste Front de Boeufs. Der Aufmarsch der hieran beteiligten Personen beginnt Kapitel XVI. Der schwarze Ritter, Richard Löwenherz incognito, kommt in die Zelle des seltsamen Einsiedlers. Mitten in ihrem Gelage werden sie durch ein Klopfen unterbrochen:

„Der Wirt und sein Gast fuhren auf. Der Ankömmling und unsere freundlichen Leser müssen eine Weile warten, bis geöffnet wird, indes wir letztere mit den Schicksalen einer anderen Gruppe von Charakteren unseres Dramas[1]) bekannt machen."

Alsdann wird Kapitel 18—21, die Gefangennahme Cedrics und seiner Sippe erzählt, und Kapitel 22 beginnt Scott wieder: „Ueberlassen wir die Sachsen sich selbst und werfen nun einen Blick auf die strengere Gefangenschaft des Isaak v. York."

Zu gleicher Zeit aber spielen auch die folgenden Kapitel: die fruchtlose Bewerbung Moritz de Bracys um Rowena, Brian de Guilberts um Rebecca, und auch in der Folge wechselt fortwährend der Schauplatz und mit ihm das Interesse. Erst als von allen Seiten der Leser einen Blick getan hat in das Gewirr von Leidenschaften, welches um die Burg und in ihr konzentriert ist, erst als er vollgesogen ist von Teilnahme für Belagerte, Belagerer und Gefangene, erst da er gewiss ist über die tausend Folgen, die an den Fall oder Nichtfall der Burg geknüpft sind, da erst beginnt die Schilderung des grossartigen Sturmes, den wir jetzt mit atemloser Spannung verfolgen, und

1) !

der zu dem Wundervollsten gehört, was wir von Scotts Feder besitzen.

Kap. 3.

Der innere Organisationsprozess des Scottschen Romanes hat sich nunmehr an der Hand seiner Analyse als ein Ausfluss erwiesen jener Urtatsache, die aus dem Verhältnis des Dichters zur Geschichte folgte. Dieses Verhältnis aber ist ein dramatisches. Es prägt eine dichterische Begabung aus, für welche das Zusammenprallen grosser Kräfte, die Situation des Konfliktes Mittelpunkt des Interesses ist.

Und als Ausfluss einer grossen dramatischen Veranlagung wird auch ein Teil der dichterischen Ausdrucksmittel sich darstellen, mit denen Scott das schematische Gerüst seines historischen Romanes in das blühende Leben hineingehoben hat.

Wie dann aber dieser Dramatiker par exellence am Ende in das formale Prinzip der Epik hineingleitet: mit dieser interessanten Wendung wird auf das Gebäude der Waverley Novels der höchst charakteristische Schlusstein gesetzt. Interessant vor allem darum, weil diese überraschende Tatsache wiederum als eine unendlich natürliche Folge sich darstellt der ganzen inneren Struktur, zu der sich Scotts Romane ausgewachsen haben.

Scotts Lust am Konflikt — diese spezifisch dramatische Tendenz — setzte Gegensätze, Parteien, sich widerstreitende Kräfte voraus[1]), mit denen diese Konflikte aufgeführt werden konnten, und zwar war dies möglich in den verschiedenen Intensitätsgraden, wie sie durch Handlung und Rede gegeben wa-

1) „Scotts Dichtungen bestehen aus lauter Gegensätzen, die des Künstlers waltende Hand zur möglichen Versöhnung zu führen bestrebt ist." Alexis, Wiener Jhb., Bd. 15, p. 137.

ren. Denn dieser und kein anderer Unterschied als der eines verschiedenen Intensitätsgrades ist es, welcher zwischen Handlung und Rede obwaltet. „Erst kam's zu Worten, dann zu Messerstichen."[1])

Dem entsprechend — als ein dramatisches Prinzip — findet auch der Dialog in den Romanen Walter Scotts eine Anwendung, welche seiner geschilderten Anlage durchaus entspricht, welche aber durch ihr auffallendes Uebermass durchaus beweist, dass in dieser Lust am Dialoge fast alle Quellen des Scottschen Geistes ihre Vereinigung gefunden haben. Ein wenig gedrängt, wie in einem zu engen Bette, läuft der Strom der Scottschen Erzählung durch die Berichte des Tatsächlichen hindurch; überall fühlt man, möchte er anhalten, um dieses oder jenes noch mehr zu „bewässern". — Aber kommt er an einen Dialog, dann breitet er mit einem Male sich aus der Strom und schwillt und schwillt, aus ihm wird ein See, ein Binnenmeer, von dem wir kaum noch das andere Ufer erblicken.

Welch ein Vergnügen es Scott bereitet, neue Sprechweisen zu erfinden, Redeeigentümlichkeiten zu imitieren, witzige, schlagfertige, drollige, tückische, kolerische, phlegmatische Personen, Spitzbuben, Fanatiker, Klatschbasen, Halbgelehrte zum Reden zu bringen und durch sich selber zu kontrastieren, davon legen die unzähligen Lieblinge der Scottschen Phantasie Zeugnis ab: die Baron Bradwardine, Lord Hazlewood, Domine Sampson, d. alte Ellangowan, Schulmeister Holiday, Mumblazen der Heraldiker, Saddletree, Dumbiedikes, Mrs. Lady Bellenden, sie alle, deren Liste man erweitern könnte zu einem ganzen Buche. „Bien plus, sagt Maigron[2]), ses personnages parlent souvent par le plaisir de parler, sans que leur bavardage ait aux yeux du lecteur d'autre excuse, que sa verve et son interêt, c'est-a-dire son naturel et son originalité . . . . Walter Scott sait faire parler tout le monde."

1) Ein Wort aus der Oper „Carmen".

2) Maigron: Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott, p. 225.

Welche Gestalten auch immer den Weg des Helden kreuzen, sie müssen reden, sie müssen viel reden, ja sie müssen sogar oft ihre ganze Lebensgeschichte erzählen. Gedanken, Erwartungen und Befürchtungen, die in der Brust eines Einzelnen aufsteigen, werden zum Selbstgespräch, Stimmungen im Volke zu grossen Disputen, die Exposition geht durch die Erzählung Einzelner, selten aber kennt der Einzelne sie völlig, die Sprechenden ergänzen ihr Wissen gegenseitig, und zufällige Fragen führen zu schwerwiegenden Entdeckungen, belauschte Gespräche lösen oftmals den Knoten, im Gespräche gipfelt jegliche Handlung, von den grossen Staats- und Aktionsreden zwischen Ludwig XI. bis herab zu der privaten Erkennungsszene im Guy Mannering.

Aber bei aller Mannigfaltigkeit des Vortrages besitzt der Dialog Scotts etwas Akademisches, etwas Abgezirkeltes und Ruhiges, welches die Heftigkeit der Gegensätze nur wie durch einen Schleier hindurch ahnen lässt. Nirgends ein Naturlaut, kein Schrei des Entsetzens, kein elementarer Ausbruch der Freude, sondern alles in dem kühlen akademischen Stile, der zwar die Farbe bewahrt, aber ihr krasses freies Sonnenlicht verschweigt. Und dieser souveränen Herrschaft zufolge, mit welcher Scott über den Dingen zu stehen scheint und nirgends an den Stoff sich verliert, hält auch der Scottsche Dialog überall die strenge Sachlichkeitslinie inne, entwickelt sich grosszügig und bleibt nirgends im Detail stecken. Es geht über ihn dahin „wie eine Schlittenfahrt über gestampften Schnee[1])."

In diesem steten Ebenmasse zwar sich abwickelnd, fehlen Scotts Dialogen doch keineswegs die flüchtigen Lichter des Witzes und kopierter Originalität. Aber sein Geschmack verliess ihn des öfteren, und wo er im Anfang durch irgend welche Eigenheit eine glückliche Wirkung hervorbrachte, verzerrte er

---

1) Fontane, Bayreuther Blätter VI 1883, p. 365.

sie durch geschmackloses Wiederholen zu ihrem Gegenteile[1]). Eine seltsame Tatsache freilich bemerkten schon seine Zeitgenossen[2]) mit Befremden: Scotts Palette fehlen sämtliche Töne der Liebe. Nicht dass keine Liebesgeschichte zu finden wäre. Genug: aber nie eine eigentliche Liebesszene. Noch mehr: er weist eine solche mit Bewusstsein von sich: „Wir übergehen diese Besprechung, weil sich der Leser dieselbe leicht ausfüllen kann[3]).

Aber gerade für eine tiefere Einsicht in Scotts ganze Eigenart ist nichts so ausserordentlich charakteristisch, nichts so innerlich notwendig, als das Verschmähen einer jeglichen Szene, in welcher die Liebenden Besitz von einander nehmen. Für ihn ist das einfach Tatsache, die berichtet wird, an deren Ausmalung ihn aber nicht das geringste künstlerische Interesse fesselt. Und zwar liegt das ganz genau begründet einmal in seinem Verhältnis zur Psychologie, wovon später die Rede sein wird, vor allem aber in dem spezifischen Grundakkord seines Wesens, welches nur dort interessiert wurde, wo es Konflikte fand, Kampf und Gegensatz, nicht aber dort, wo eben diese Gegensätze einig wurden, wo sie verlöschen und das, was ehemals Zwei war, jetzt zu Einem verschmilzt.

Mit der Besprechung des Dialogs hat die Darstellung das zu erweitern gesucht, was das letzte Resultat alles Vorherigen war: Scotts im Innersten dramatische Veranlagung. Und indem sie jetzt sich anschickt, weiter zu graben und die Voraussetzungen zu begreifen, die mit dieser dramatischen

---

1) Lady Bellenden und das unvergessliche Frühstück, welches König Karl in ihrem Hause zu sich genommen. Lord Hazlewood mit seinen stets verdreifachten Ausdrücken.

2) Man wirft ihm vor, er verstünde nicht die Liebe zu zeichnen . . . . . Wenn ihm auch der Ausdruck des gegenseitigen Verhältnisses zwischen den Liebenden nicht gelingt, so gelingt ihm doch die Schilderung der zarten wie der grossartigen Frauen. Alexis, Wiener Jhb., Bd. 15, p. 139.

3) Heart of Middlothian, kap. 43.

Veranlagung gegeben waren — gegeben waren nämlich in Bezug auf die Form ihrer Aussprache, da gerät sie auf jene schon vorhin angedeuteten interessanten Zusammenhänge, welche immer mehr hinüber leiten zu der Anerkennung ebenfalls grosser epischer Tendenzen in Walter Scott, deren besondere Mischung mit dem ursprünglich Dramatischen in ihm es vermocht hat, dass Scotts Romane nicht zu Dramen geworden sind, eine Erscheinung, die sonst ganz unerklärlich bliebe.

Aus der Ueberlegung aber, was sich geändert hätte, wenn der dramatische Inhalt der Scottschen Romanwelt sich auch in der Form des Dramas hätte aussprechen wollen, an dieser Ueberlegung wird es am einleuchtendsten sich darstellen, welche psysischen Kräfte es waren, die den dramatischen Tendenzen Scotts die Wage hielten. Und zwar ist es bei dieser Ueberlegung nötig, um den richtigen Gesichtspunkt für die spezifisch dramatische Form zu finden, an solchen Dramatikern sie zu entnehmen, die nicht die dramatische Form aus bestimmten dichterischen Motiven wie beispielsweise Ibsen zu sehr abnormer Gestaltung gebracht haben, sondern an solchen sie zu studieren, in denen das dramatische Prinzip besonders einleuchtende Verkörperung gefunden hat, wie es beispielsweise in Shakespeare vorliegt. Und wird ein Werk wie King Lear auf seine Form hin betrachtet, so ist es unnötig, grosser theoretischer Umschweife sich zu bedienen, um zu erkennen, dass die spezifisch dramatische Form auf dem Prinzip der Diskontinuität beruht, jener Darstellungsweise, welche von Gipfel zu Gipfel schreitet, und dem Hörer die zwischen ihnen liegenden Niederungen auszufüllen, die eigentlichen Zusammenhänge zu ergänzen überlässt oder aber sie nachholend bloss zu referieren sucht. Und zwar ist die Art einer solchen Darstellung sehr begreiflich aus der Heftigkeit des vollen dramatischen Temperamentes, das für die Zwischenstadien wenig Verständnis zeigt und nur in den Momenten des Konfliktes seine ganze Kraft entfaltet, nur in diesen etwas Darstellenswertes erblickt. Die Ungeduld und Spannung auf den Höhepunkt verhindert dabei das

liebevolle Sich-Versenken auch in die weniger bedeutenden Partien des Zusammenhanges.

In diese Form der Diskontinuität den Romaninhalt Walter Scotts übertragen gedacht, ist es sogleich klar, warum in ihr der Dichter keinen Augenblick sich heimisch fühlen konnte. Denn durch das Sieb dieser „Darstellungsart in Höhepunkten" wäre ja der weitaus grösste Teil seines Romaninhaltes hindurchgegangen, die ganze Fülle seiner tausend originellen Figuren, seiner vielen Einzelzüge wäre ja verloren gewesen, und hängen geblieben wäre nur ein mageres Gerippe historischer Szenen. Der Dichter — und das drückt die ganze liebenswürdige Schwäche Walter Scotts aus — der Dichter hätte ja zu streichen sich entschliessen müssen! Und von wieviel Reizen fühlte Walter Scott sich an das Kleinste und Unscheinbarste nicht gefesselt! Mit welch unendlich liebevollem Blick umfasste er die ganze lachende Unschuld dieser Welt, vom glanzvollen Schauspiel grosser Kräfte bis hinunter zu dem rührendsten Detail! Nein: streichen, an dem blühenden Garten dieser Wirklichkeit vorübergehen, mit zusammengekniffenen Augen, irgend ein finsteres Ziel im Auge, welches jeden Aufenthalt verbietet und stets nur vorwärts, vorwärts treibt — streichen: nein, das konnte der Dichter nicht!

War er auch Dramatiker von Anlage, so trug doch seine Muse nicht das strenge Antlitz des Tragöden, so wusste sie doch nichts von den Gesetzen dramatischer Konzentration, empfand nichts von dem herben Stolze gehaltvoller Knappheit. Sie war kein Bergsteiger, der steil zu jäher Höhe führt, nein, ein liebenswürdiger Wanderer, der in langsam fröhlichem Steigen, an Wäldern und Felsen vorüber, bald hier, bald dort sich ausruhend, ganz con amore sein Reiseziel zu erreichen sucht.

Und diese Art seiner Begabung war es nun, welche in so unvergleichlich langatmiger Kontinuität sich auszusprechen liebte, die seine Werke zu Romanen machte. Doppelt lebhaft aber gestaltete sich dieses Bedürfnis nach zusammenhän-

gender Erzählung, als die Art auch seiner dramatischen Begabung Streben nach Zusammenhang zur Folge hatte.

Denn wie es bereits am Ivanhoe ausgeführt wurde[1]), dass die Spannkraft der dramatischen Situation auf der ganz genauen Einsicht basiert von den in ihr zu Tage tretenden Mächten, von dem Interesse des Zuschauers an diesen Mächten und von den Hoffnungen und Befürchtungen, die sich an ihr Ergebnis knüpfen, mit einem Worte auf dem lebendigen Eindruck des inneren Zusammenhanges, so ist das kausale Prinzip überhaupt eine naturnotwendige Folge aller dramatischen Tendenzen, das in verkürzter Form nur vorzuführen das richtige Drama darum sich erlauben darf, weil die Intensität des wirklich vor Augen sich Abspielenden die im Roman erst ganz allmählich sich ansammelnde, aus dem kausalen Prinzip resultierende Spannung ersetzt. Und bei Scott war dieses Prinzip so mächtig, dass er alle Dinge, die auch nur im Vorübergehen zu schildern ihn reizen mochten, doch nicht schildern konnte, ohne sie zugleich in einen kausalen Zusammenhang mit dem Ganzen zu verweben. Aber auch ohne weitere Ausführung ist ersichtlich, dass eine derartige Methode den dramatischen Zusammenhang des Romanes in eine Breite treiben musste, die wiederum zu der Enge einer endlichen Katastrophe zu schürzen eine spielende Souveränität im Anspinnen und Lösen von Beziehungen voraussetzte. Aber für Walter Scott waren die einzelnen Figuren wie Glühlampen, welche erst durch den Kontakt mit der Stromleitung lichtfähig werden.

Diese Kontinuität jetzt herzustellen, mitzugehen auf allen Wegen, die den Figuren — möchte man sagen — in den Kopf kommen, und schliesslich doch alles noch so zu lenken, dass das Gefüge des Ganzen nicht auseinander fällt, diese Aufgabe ist für Autor und Leser nicht gleichermassen ergötzlich. Denn jene Methode, immer, wenn man am Ziele zu sein glaubt, neue Figuren einzuschalten, welche die Erzählung wieder abtreiben,

1) Vergl. p. 29—30.

immer neue Hindernisse zu interpolieren, führt zu einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Einzelfäden, auf welche dann jedesmal nötig wird, genauer einzugehen, um ihren Zusammenhang im Ganzen dauernd zu fixieren.

Dieses Ueberspringen von einem Gegenstande zum andern kann nun auf dreierlei Weise sich vollziehen, welches ein Vergleich am besten illustriert: Scotts Phantasie ist ein einziges grosses Auge, ein Scheinwerferauge, das aus dem Dunkel der Nacht mit jedem „Augenblick" einen Kreis scharf beleuchteter Gegenstände ausschneidet. Sollen diese Gegenstände wechseln, so kann entweder der Lichtkreis beharren, und neue Dinge in diesen eintreten oder der Lichtkreis begleitet und beleuchtet den Weg einer dieser Gestalten, oder aber der Scheinwerfer wird abgeblendet und an anderem Orte wieder eingestellt. Alle drei Wege beschreitet die Technik Scotts, den letzten aber mit einer Wendung, die auf das lichtvollste die ganze Intensität von Scotts Bedürfnis nach Kontinuität illustriert. An der Stelle nämlich, wo der Scheinwerfer eine Person verlassen hat, an derselben Stelle, und, scharf gesprochen, in derselben Pose, holt er sie auch wieder ab.

Ein Beispiel: Im „Heart of Middlothian" befindet sich im 7. Kapitel Buttler auf einem schönen Spazierwege zur Wohnung seiner Braut. Da kommt es dem Dichter an, seine Leser erst einmal über die Vorgeschichte dieses Mannes zu orientieren. Er bemerkt, dass er dafür „etwas weiter" ausholen müsse. Dieses „etwas weiter" bedeutet einen Exkurs von drei vollen Kapiteln. Keinem Leser wird es nach diesen noch im Sinne liegen, dass während jener Zeit Freund Buttler mit untergeschlagenen Armen immer noch dem Aufsteigen der Sonne zuzusehen bemüssigt gewesen ist. Aber der Dichter hat es nicht vergessen und pflichtschuldigst holt er ihn dort, wo er ihn verlassen, auch wieder ab. —

Die Analyse des Scottschen Romantypus ist hiermit in ihren Grundzügen beendet. Aus ihnen sich ableitende Erscheinungen wie Scotts Verhältnis zur Psychologie, zur Landschaft

und zur Romantik, werden im Zusammenhange mit den entgegengesetzten Erscheinungen bei Alexis ihre Stelle finden.

Scotts Roman selbst hat sich dargestellt — nicht mehr als natürlich — als ein genaues Produkt der poetischen Veranlagung seines Schöpfers. Aber es ist im Einzelnen darzustellen gewesen, wie die Momente seiner Technik in durchgängiger Abhängigkeit von einander stehen, eine Kausalkette, die hier noch einmal in Stichworten zusammengefasst sein möge.

1. Ausgangspunkt: Lust an der Geschichte Kräftespiel. Dieses am intensivsten in den grossen Persönlichkeiten.
2. Sie objektiv darzustellen bedingt eine Rückwirkung auf die Art dichterischer Produktion: Enthaltsamkeit. Um von ihr loszukommen, macht Scott nicht die Zusammenhänge im Leben der geschichtlichen Persönlichkeiten untereinander zum Gegenstand seiner Darstellung, sondern ihre erdichteten Beziehungen zu irgend einer erfundenen Figur. Das ergibt die Methode: nicht die Geschichte zum Roman zu machen, sondern in die Geschichte einen beliebigen Roman zu verschlingen.

   Ihr Produkt ist der Held. Als blosse Reflexe des Historischen können die Schicksale des Helden nur interessieren, wenn der Held selber unsere Sympathie gewinnt.

   Dies erzeugt seine ästhetische Blässe; als guter Spiegel des Historischen darf er aber zugleich auch nur leidend sein.

   Indem er daher als Charakter nicht interessieren kann, liegt das Interesse an ihm nur in dem Schauspiel des Konfliktes, als Ausdruck sich messender Kräfte. Diese setzen genaues Eingehen auf Spiel und Gegenspiel voraus, die sich in einem Höhepunkte treffen. (Kumulationsprinzip.)

   Die hierfür nötige grosse Maschinerie macht ein häufiges Abbrechen notwendig, aber die durch die genaue Kenntnis der sich widerstreitenden Kräfte gewon-

nene Einsicht in ihr Getriebe erhöht die Spannung und das Interesse für den Konflikt.

3. Die analysierten Tatsachen zeigen das Bild eines Dramatikers par excellence, der überall nach Konflikt strebt.

Das zeigt sich zugleich in einer starken Bevorzugung des Dialoges.

Und charakteristischer noch in dem Fehlen einer Liebesszene, die den Konflikt ausschliesst.

Aber die Ueberlegung, was aus Scotts dramatischer Anlage geworden wäre, wenn sie auch in der diskontinuierlichen Form des Dramas sich hätte aussprechen wollen, zeigt, dass seinen dramatischen Tendenzen starke epische die Wage hielten.

Das aus dem Dramatischen resultierende Prinzip des Zusammenhanges führte daher auch zu einer äusseren epischen Kontinuität der Darstellung. Einer Kontinuität, die sich bis auf winzige technische Detailfragen erstreckt.

Es bleibt also am Schlusse der Darstellung nur übrig, ihr Facit in einer kurzen Formel niederzulegen, und diese lautet:

Scott, der dramatische Dichter in epischer Form.

Der historische Roman Willibald Alexis'.

Kap. 4.

Die theoretische Darstellung von Walter Scotts historischem Romane nahm ihren Ausgangspunkt von der spezifischen Art seines dichterischen Vorwurfs und gelangte an der Hand seiner Konsequenzen zu der Anerkennung gewisser dichterischer Qualitäten, welche mit Scotts Begabung gegeben waren.

Es gilt, nach genau der gleichen Methode den historischen Roman Alexis' zur Darstellung zu bringen, und zwar in An-

knüpfung an die erste Tatsache, mit welcher Alexis sich von Scott differenziert hatte, und die das 1. Kapitel in der Art des Interesses fand, mit dem Alexis unterschieden von Scott die Geschichte betrachtete. Während die Keimzelle für Scotts Roman die aufgespeicherte geschichtliche Energie war, am leuchtendsten verkörpert in den grossen Persönlichkeiten, lag für Alexis der Reiz der Geschichte in den grossen kulturgeschichtlichen Problemen, die mit der Buntheit ihrer Erscheinungen das malerische Auge des Dichters entzückten. Von dieser Urtatsache des veränderten dichterischen Vorwurfes aus, alle technischen Erscheinungen des Romanes abhängig zu zeigen, ist das Ziel der Untersuchung, — und es wird sich dabei erweisen, dass am Ende, ähnlich wie bei Scott, alles nur ein Ausdruck ist grosser zu Grunde liegender dichterischer Qualitäten. —

Die Möglichkeit, grosse kulturgeschichtliche Probleme poetisch zu entrollen, ist ebenso wie für Scotts persönliche Probleme eine doppelte. Es können einmal die gärenden Elemente selbst durch typische Vertreter zur Darstellung gelangen, mit einander ringen und in diesem Kampfe zu den interessantesten Stellungen gedrängt werden, oder es kann das kulturgeschichtliche Problem dargestellt werden an e i n e m Menschen, der sein Opfer wird, wie beispielsweise Götz von Berlichingen, oder an einem Menschen, der das Zeitproblem in sich selber durchlebt, es zum Abschlusse führt, wie Luther, oder daran zerbricht, wie Michelangelo. Die erste Methode, durch typische Vertreter die kulturgeschichtliche Krisis zu analysieren, kann die repräsentative heissen, die zweite, welche das Problem an einer einzelnen Figur, auf welche Weise auch, zur Darstellung bringt, die psychologische. Diese, die psychologische, würde voraussichtlich eine Technik zur Folge haben, welche derjenigen Scotts völlig analog wäre: ein Held, dessen Entwicklung von den Reflexen des Zeitkonfliktes bedingt wird. Freilich müsste die Figur des Helden selbst inhaltlich sehr viel bestimmter ausfallen, und dieses würde die Technik des Ro-

manes nachher auf andere Wege drängen: aber das Grundlegende des Scottschen Romanes, die durchgehende Zentrale, in welcher sich die umliegenden Ereignisse spiegeln, wäre alsdann auch in dem kulturgeschichtlichen Romane Alexis' gewahrt worden. Der Alexissche Roman wäre eine Parallelerscheinung Scotts geworden, nur auf anderes Gebiet übertragen. Und dass dieser Fall nicht eingetreten ist, das ist die zweite grosse grundlegende Differenz in der Romangestaltung der beiden Dichter.

Zwar kann man nicht sagen, dass Alexis seinen Romantypus zu so klarem Abschluss gebracht hätte, wie dies durch Scotts glücklichen Griff sogleich am Anfang seiner romanschriftstellerischen Laufbahn geschehen war. Mit jedem Romane eigentlich versuchte Alexis eine neue Wendung der Lösung und ihre Varianten entwicklungsgeschichtlich zu verfolgen, wird gerade die Aufgabe des zweiten Teiles der Studie sein. Trotz alledem aber ist das Bild des Alexisschen Romantypus einheitlich genug, um mit Sicherheit sagen zu können, dass die repräsentative Methode es war, welche die Grundlage abgegeben hat für den ganzen Ausbau des Romanes, und die in ihren weiteren Konsequenzen Alexis' historischen Roman zum genauen Gegenpol des Scottschen gemacht hat.

Um klar darüber zu sein, welches die eigentliche Aufgabe, welches ihre Schwierigkeit und welches die Rückwirkung ist, die eine so beschaffene Aufgabe notwendig auf die dichterische Arbeit ausüben muss, ist es am einfachsten, irgend ein kulturgeschichtliches Problem in seiner ganzen Allgemeinheit sich vorzustellen und daran die Frage zu legen: was ist es, was der Dichter mit diesem Probleme vor sich sieht? Und an dieser Fragestellung wird unmittelbar die ganze Kluft sichtbar, welche Alexis von Scott in seinen ersten Grundlagen bereits unüberbrückbar trennte.

Wenn die Historie überliefert: Maria Stuart wurde aus Schloss Lochleven auf diese ganz bestimmte Weise befreit,

dann bleibt dem Dichter eben nichts weiter, als darzustellen, wie die ganz bestimmte Maria Stuart auf die ebenso bestimmte Weise befreit wurde. Das Mass der dichterischen Enthaltsamkeit an freier Erfindung ist ein äusserst grosses, ein so grosses, dass sie bei Scott eine Stätte sich erzwingt, wo sich der Dichter für sie entschädigen kann. Wenn aber in den Geschichtsbüchern nichts weiter steht, als ein so allgemeiner Satz wie der folgende: „In der Stadt herrschte eine grosse Erbitterung, die schliesslich in einem Aufstand endigte," — dann ist dem Dichter nichts weiter gegeben, als eine ganz blasse abstrakte Formel, die seine dichterische Phantasie allererst in das konkrete Leben hineinzuheben und in Gestalten umzuwandeln hat. Das Mass dichterischer Enthaltsamkeit bleibt ein äusserst geringes, ja es ist gleich Null.

Die Aufgaben also, die mit so verschiedenen Vorwürfen sich verbanden, waren naturgemäss auch gänzlich veränderte. Während für Alexis ein leerer Rahmen abstrakter Begriffe gegeben war, in den hundert lebendige Gestalten hineinzuzeichnen seine Phantasie aufgefordert wurde, hatte Scott mit seinen grossen historischen Gestalten, einem Ludwig XI., Maria Stuart, Elisabeth usw. diese Figuren fertig allbereits vor sich, und sein Bestreben war es nun, um sie herum einen Rahmen zu entwerfen, derart, dass zum Schluss der Leser ausruft: Wie interessant! So also hat diese berühmte Persönlichkeit gelebt, das waren ihre Gewohnheiten, das ihre persönlichen Motive!

Wenn aber Alexis den geschichtlichen Stoff schon mit seiner Phantasie durchtränken konnte, so hatte er es nicht mehr nötig, wie Scott, in einer frei erfundenen Fabel seiner durstigen Phantasie einen Tummelplatz zu verschaffen, im Gegenteil hatte er den ganzen Reichtum seiner Phantasie nötig, um nur so viel Gestalten zu erschaffen, wie erforderlich waren, mit ihnen eine ganze Zeit zu schildern.

Denn das wurde jetzt Alexis' ganz persönliche Aufgabe, alle die vielen widerstreitenden Kräfte, in deren Durcheinan-

dertreiben die kulturgeschichtliche Krisis sich entwickelte, sichtbar zu machen, in Gestalten umzuwandeln, deren dichterischer Schwerpunkt nicht mehr in ihnen selber ruhte, sondern in dem, wofür sie nur Vertreter waren, Repräsentanten. Er musste das Einzelne zum Typus erheben, es so darstellen, dass es als Symptom verstanden wurde für eine Gesamterscheinung.

Zwei eigentliche Schwierigkeiten waren es, die mit einer solchen Art des historischen Romanes unmittelbar verknüpft scheinen. Hatten die einzelnen Figuren ihren Lebensnerv in ihrer symptomatischen Bedeutung für gewisse Zeiterscheinungen, so lag diese Art der Gestaltenbildung hart an einer Gefahr, welcher analog Goethes „Natürliche Tochter" zum Opfer gefallen ist: dass nämlich die also gewordenen Figuren zwar die durch sie vertretenen Elemente durchaus repräsentieren, aber dass sie eben auch n u r diese repräsentieren und Schemen werden, anstatt individuell gesehener Gestalten. Es ist nicht ein besonderes Verdienst für Alexis, dass er dieser Gefahr entgangen ist, sondern es ist nur scharf charakteristisch für die Art seines Interesses an dem kulturgeschichtlichen Probleme, das eben nicht bestand in einer geschichtsphilosophischen Aufklärung über die ihnen zu Grunde liegenden Kräfte, sondern vielmehr lediglich auf die Buntheit jener Erscheinungen gerichtet war, welche aus den grossen Krisen aufstiegen und durch die Eigenart der in ihnen sich kreuzenden historischen Verhältnisse eben nur in diesen möglich, aber auch nur für diese symptomatisch bedeutsam waren. Deshalb lag es durchaus nicht in der Richtung seines Schaffens, geschichtliche Kräfte zu Figuren zu verdichten, sondern in dem gärenden geschichtlichen Prozesse höchst besondere und eigenartige Figuren zu beobachten und darzustellen. Zu beobachten, so weit das eben an der Hand von Chroniken möglich war, in deren Natur es aber andererseits ebenso beschlossen liegt, mehr für das Eigenartige und Exceptionelle, als für das Allgemeine und nach der Regel Erfolgende einen Blick zu haben. Die Beziehungen Wilibald Alexis

zur Kriminalistik, die ihm oft so verhängnisvoll gewesen sind, beweisen schlagend die Richtung seines Interesses, welches in dem Leben der Vergangenheit nicht das Normale suchte sondern das Exzentrische. Der Zusammenhang dieser seiner Neigung mit des Dichters spezifisch romantischer Nuance wird an einer späteren Stelle erläutert werden. Hier ruht der Nachdruck der Betrachtung auf der Tatsache, dass die repräsentative Gestaltenbildung in einem ganz anderen Sinne zu verstehen ist, wie in Goethes „Natürlicher Tochter", dass sie ihren Figuren zwar symptomatische Bedeutung, aber mindestens ebenso scharfes individuelles Gepräge verleiht. Es ist in jeder Beziehung mehr eine Darstellung der Krankheiten einer Zeit als ihrer Gesundheit, und das stimmt überein mit der ganzen Auswahl, die der Dichter aus der Geschichte seines Landes vollzogen hat. Von dem Sich-Selbst-Ueberleben des freien Städtetums bis zu der tief kranken Zeit von 1806 sind es immer Vorwürfe der Dekadence gewesen, in denen Alexis vorzugsweise sich bewegt hat. Von der Geschichte des Grossen Kurfürsten nicht Fehrbellin, sondern St. Germain, von Friedrich dem Grossen nicht Rossbach, sondern Hochkirch und die Russenwirtschaft in Berlin. Solche Dinge sind bezeichnend.

Die zweite Schwierigkeit einer so geschilderten repräsentativen Gestaltenbildung lag in der von Grund aus undramatischen Bewegungslosigkeit solcher nur malerisch angeschauten Figuren, deren Lebensnerv nicht der in sich zusammenhängende Gang ihres Lebens war, sondern nur diese oder jene originelle Episode, mit deren Erzähltsein eigentlich das Interesse des Dichters erkalten musste. Hinzu aber traten die grossen Schwierigkeiten, welche mit der dichterischen Bewältigung so grosser Massen überhaupt gegeben waren, welche zwar alle zu erfinden einer guten Phantasie ein Leichtes, sie aber alle in Bewegung zu setzen und untereinander zu kombinieren, eine Riesenaufgabe war. Doppelt für einen Dichter, dem die Länge des dramatischen Atems fehlte, der zwar mit

grosser Treffsicherheit kühne dramatische Akzente zu geben vermochte, wilde Blitze und heftige Donnerschläge, für die er es gut verstand, den Resonnanzboden vorzubereiten, dass sie dröhnten mit verdoppelter und verdreifachter Gewalt, dem aber jegliche Begabung dafür mangelte, was sein schottischer Meister so unvergleichlich verstand, eine lange, wohldurchdachte Handlung abzuwickeln, fein zu retardieren und spannend zu unterbrechen.

Nirgends zeigte sich dieser Mangel des langen dramatischen Atems schärfer als an jenen Stellen, wo er am notwendigsten erfordert wird: am Schlusse. Schon Treitschke sagt in der „Deutschen Geschichte“[1]): die grosse Schlusswirkung, gerade die Stärke des Schotten, fehle bei Alexis fast immer. Und in der Tat ist es höchst eigenartig, zu beobachten, mit welch absonderlichen Mitteln der Dichter sich um die Ausführung der Katastrophe hinwegzudrücken pflegt. Mit fast unbegreiflicher Scheu wird der Leser um die eigentliche Katastrophe herumgeführt, die stets zwischen zwei Kapiteln irgendwo zu liegen pflegt, und mit merkwürdig undichterischer Trockenheit wird dann berichtet, dass alles bereits explodiert sei und dass der Leser aufgefordert wurde, mit dem Autor zusammen die Bruchstücke aufzulesen, die aus der Katastrophe noch gerettet seien[2]).

Dass ein so ungelenker Dramatiker alle Not haben musste, um das grosse Heer seiner kulturgeschichtlichen Gestalten in Bewegung zu versetzen, das liegt nur zu sehr auf der Hand, und darum auch nicht weniger, dass hier, in der Lösung dieses Zwiespaltes, der Kernpunkt der eigentlichen dichterischen Leistung Wilibald Alexis' zu suchen ist.

Wie so oft, wurde auch hier aus der Not eine Tugend: Langer, vielfach verschlungener dramatischer Zusammenhang zwischen so vielen und so mannigfachen Figuren im Einzelnen

1) Bd. V, p. 535.

2) Am einleuchtendsten zeigt sich diese Art der Katastrophenvermeidung in „Dorothe.“

schien unmöglich. Wie, wenn man ihn prinzipiell aufgäbe? Wie, wenn man darauf verzichtete, eine Geschichte, einen Roman zu erzählen? Mehr noch! Wie, wenn man das grosse alte Romangebäude in Stücke schlüge und statt einer grossen, eine Menge kleiner Geschichten erzählte? Wie, wenn man sich unterfinge, einen Roman zu schreiben, der sich aufbaut auf einer Anzahl von Episoden und Genrebildern, deren Zusammenhang in nichts weiterem besteht, als dass sie sich alle in ihrem Inhalte um das gleiche grosse kulturge hichtliche Problem als ihre innere Achse drehen? Ja und wie? — ist denn der Fortgang des wirklichen Lebens nicht ebenso? Ist seine Schilderung in Einzelzügen nicht viel weiter, grösseren Horizontes, nicht naturwahrer als jene nur auf die armselige Spannung des Lesers berechnete Romantechnik des durchgehenden Helden, der mit Gewalt vom Dichter bald hier-, bald dorthin gezerrt wird, um auch den Einwirkungen dieser oder jener Zeiterscheinung unterworfen zu werden, kann denn der armselige Spiegel eines einzelnen Individuums die ganze Fülle und Ueberfülle der Gestalten wieder zurückstrahlen, deren Totalität erst das Bild ausmacht einer grossen historischen Krisis; und ist es nicht ein Widersinn, mit der Spannung um das Geschick eines Einzelnen das reine epische Vergnügen an der reichen Buntheit des Lebens zu trüben? Wie, ist nicht im eigentlichen Sinne der Held der Verderber des wahrhaftigen Epos?[1]).

Indem Wilibald Alexis diese auf ihn einstürmenden Fragen mit der dichterischen Tat beantwortete, hat er sich selber den neuen Typus seines Romanes geschaffen: den histo-

1) „Das höchste Gesetz aller Poesie ist Objektivität (p. 30)" . . . . . Ursprünglich sollte der Roman den Helden darstellen. Leben aber ist Beziehung. Je ausführlicher also die Darstellung wurde, um so mehr Beziehung entstand, um so mehr musste der Held zurücktreten. Dies ist der Sieg der Objektivität über die Subjektivität. (p. 31) (Ausführung Alexis' in den Wiener Jahrbüchern, Bd. 22).

rischen Roman in Form einer grossen Rahmenerzählung für Episode und Genrebild, diese selbst aber in den Dienst gestellt eines grossen kulturgeschichtlichen Gedankens, welchen sie verkörpern.

Wenn an dieser Stelle eine so scharfe Formel gewählt wurde, um die Kompositionsweise des Alexisschen Romanes auszudrücken, so geschah es, um das Endziel in das Auge zu fassen, welchem diese Technik zustrebte, welches sie zwar niemals erreicht hat, aber welches ihre grundlegende Tendenz war, und die schon an diesem Punkte erkennen lässt, wie völlig sie den Scottschen Romangesetzen entgegenliefen. Bei Scott: ein grosser Zug zur Zentralisation, zum Zusammenschluss einer Reihe von Begebenheiten um die Figur eines Helden, und bei Alexis: ein ebenso starker Zug zur Dezentralisation, zur Auflösung grosser Zusammenhänge in Episoden und Genrebildern. Und dem entsprechend ein völliges Aufgeben des Helden in dem spezifisch Scottschen Sinne.

Was war für Alexis damit erreicht? Dies ist die kritische Frage, die auch zugleich über die Art von Alexis' poetischer Begabung entscheidet. Was also war erreicht? Platz für die Episode? Auch Scott verstand sie in seinen dramatischen Zusammenhang zu flechten. Einfachere perspektivische Verhältnisse? Auch Scott erreichte es in seiner Weise, dass die Gestalt des Helden allein als ganze Figur erschien, dagegen die historischen Gestalten nur als „Kniestücke" oder „Brustbilder" — jedenfalls ein wenig zurückgestellt in das Halbdunkel des Mittelgrundes. War es denn nichts als eine bequemere Handhabe des poetischen Apparates, wenn Alexis den dramatischen Zusammenhang im Prinzip aufgab? Nichts von alle dem! Sondern das eigentlichste Resultat war dieses: dass für Alexis sich das ganze spannende dramatische Interesse Scotts urplötzlich auflöste in die grosse Meeresstille des rein epischen Vergnügens, wie es hervorgeht aus einer

Dichtungsweise, die Vischers Aesthetik[1]) folgendermassen beschreibt: „Der Dichter schwebt über diesem grossen Stoffe mit dem Gleichmute der parteilosen Betrachtung, den der Standpunkt des Allgemeinen[2]) mit sich bringt und mit der Ironie, welche die Begeisterung nicht ausschliesst. Indem diese Grundstimmung mit der Aufgabe, das Geschäft der bildenden Kunst in der Form der Poesie zu übernehmen, sich vereinigt, bestimmt sich das Stilgesetz des Epikers dahin, dass er mit der Ruhe der Gegenständlichkeit die Dinge als gediegene Gestaltungen des Seins mehr in ihrer Erscheinung als in ihrem inneren Geheimnis und in ihrer Wirkung auf das Innere schildern, dass er nicht stossweise, sondern stetig, eins aus dem andern entwickelnd, fortschreiten soll. Er hat durch diese Ausführlichkeit des Verweilens zu zeigen, dass hier der Zweck in jedem Punkte der Bewegung selbst liegt .... Für die epische Komposition entspringt hieraus das Gesetz der stetig fortschreitenden, die Kontraste dämpfenden Motivierung, aber zugleich das Gesetz der starken Herrschaft rückschreitender und hemmender Motive, der relativen Selbständigkeit und eines bedeutenden Spielraumes für die Episode."

Es ist an dieser Stelle einerlei, dass Alexis durchaus nicht die sämtlichen Forderungen erfüllt hat, welche der Aesthetiker hier an den wahren Epiker stellt. Denn hierfür liegt der Grund in grossen, erst später zur Besprechung kommenden Faktoren, die, wie Scotts epische Tendenzen seine eigentlich dramatische Veranlagung in den Roman umzubiegen vermochten, so hier mit ihrem dramatischen Temperamente das ursprünglich epische Naturell Alexis ebenso sehr von dem geforderten Ziele des wahren Epikers abbrachten, wie die reine Komposition seines Romanes von Anfang an zu den Aussichten eines vollendet epischen Romans berechtigte.

---

1) § 869—70.

2) Spielhagen würde sagen „der Totalität".

Denn das ist das Kennzeichen der echt epischen Wirkung, dass keine Spannung auf einen späteren Moment von der augenblicklichen Ruhe der Betrachtung ablenkt und es unglücklich bewirkt, dass alle der Katastrophe vorhergehenden Stadien nur als Durchgangsphasen aufgefasst werden, deren Eigenschönheiten unter diesem schiefen Gesichtspunkte völlig übersehen werden müssen. Nein, umgekehrt, wie Vischer sich gut ausdrückt, liegt für den Epiker der Zweck „in jedem Punkte der Bewegung", und es ist ohne weiteres einsichtig, dass, wenn dieses die Wirkung sein soll, das Geheimnis der guten epischen Komposition in dem Verhältnis besteht, in welchem das poetische Vergnügen am Einzelnen und dramatische Spannung zu einander sich befinden. Indem aber das im Wesentlichen stofflich dramatische Interesse das meistens wirkungsvollere ist und ein gleich grosses episches Vergnügen leicht zu absorbieren pflegt, so ist die vorsichtige Anwendung einer dramatischen Spannung das Kennzeichen eines vornehm epischen Geschmackes, welches daher unter Umständen eher geneigt ist, allzu spannende Zusammenhänge aufzugeben, um nur das Eine zu bewahren, die grosse und ruhige kontemplative Gemütsstimmung der Epik, als durch den Kitzel des Spannenden sie zu verderben.

In dem Augenblicke, wo in der Komposition des Alexisschen Romans die Tendenz durchbrach, die Fessel des langen dramatischen Zusammenhanges zu sprengen, zu dezentralisieren und den Helden aufzugeben — in diesem Augenblicke sprengte der eminente Epiker in Wilibald Alexis die alten Fesseln des von Scott übernommenen dramatischen Prinzips. Er wurde Epiker durch und durch.

So einfach dieses gefundene Kompositionsprinzip auch scheint, so grosse Anforderungen stellte es hingegen an die künstlerische Kraft. Den Zusammenhang einfach aufzulösen, war zwar leicht, aber dahinter lauerte ein grosses und schweres Problem: auf eine andere Weise nämlich den verloren gegangenen Zusammenhang zu ersetzen. Denn daran konnte ein

echter Dichter niemals denken, wirklich jeden Zusammenhang aufzugeben und nur eine Episode an die andere zu reihen. Das war nur eine ideale Tendenz, die das tiefste epische Prinzip aussprach, die aber in dieser krassen Form zu verwirklichen weder Absicht noch Möglichkeit sein konnte. Es galt allein, den dramatischen in irgend einen anderen Zusammenhang umzubilden.

Dieses Problem aber hat Alexis nicht gelöst. Von den verschiedensten Seiten aus hat er es versucht, nie aber ist es ihm gelungen, diese Aufgabe wirklich prinzipiell zu durchdringen. Ein einziger genial-glücklicher Griff eroberte, was die scharfe Einsicht nicht zu erringen wusste. Aber was „die Hosen des Herrn von Bredow" durch glücklichen Zufall erreicht hatten, ging in der Folgezeit und besonders in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" wieder verloren, und das Problem, wie ein aufgegebener dramatischer Zusammenhang durch einen anderen ersetzt werden könne, blieb ungelöst[1]).

Entweder wurden im Einzelnen doch wieder personelle Interessen die Verbindungsglieder, oder es war der Fortgang der geschichtlichen Krisis zugleich der Fortgang des Romanes, oder aber — zwar eine Lösung, aber doch nur eine zufällige und nicht überall mögliche — der Roman rankte sich um eine Sache herum, die wie die Elenhosen des Herrn von Bredow einen ergötzlichen Mittelpunkt des Ganzen bildeten.

R. M. Meyer sagt in der Deutschen Litgsch. d. 19. Jhdt.[2]) von Alexis, dass „er, der unter den bedeutenderen Romanschriftstellern seiner Zeit vielleicht der schlechteste Erzähler war", doch ihr grösster Epiker wurde. Die Analyse des Alexisschen Romanes begründet den Widerspruch dieser Tatsachen auf das Genaueste: Der Durchbruch seiner auf das Epische gerichteten Dezentralisationstendenzen ermöglichte jenen köstlich genrehaften Stil, in dem allein eine Vergangenheit wie die

1) Die einzelnen Lösungsversuche behandelt der zweite Teil.
2) Bd. I, p. 114.

des deutschen Volkes zu ihrer rechten Beleuchtung und Würdigung gelangt. Das Versagen aber des Dichters dem Probleme eines spezifisch epischen Zusammenhanges gegenüber war der tiefste Grund, weshalb er, der seiner Zeit grösster Epiker war, leider ihr schlechtester Erzähler wurde.

Kap. 5.

Indem aus der bisherigen Analyse für die dichterische Grundlage von Alexis' vaterländischen Romanen allmählich der leuchtende Begriff des Epischen sich herausschälte, hat die Gegenüberstellung Scotts und Alexis' bereits ihre erste Antithese erreicht. Sie erkannte in Scott den von Naturanlage dramatischen, in Alexis dagegen den von Naturanlage epischen Dichter. Und nun war bei Scott das Interessante zu beobachten, wie seiner dramatischen Tendenz durch eine gleich grosse epische schliesslich die Spitze umgebogen wurde, und zwar als eine natürliche Folge der besonderen Nuance, welche seiner dramatischen Neigung innewohnte. Und nun wird es doppelt interessant, wenn für Alexis genau der analoge Vorgang deutlich wird, nur in der umgekehrten Richtung. Denn bei der immer schärferen Durchdringung des Begriffs des Epischen, wie er in Alexis vorliegt, wird es sich herausstellen, dass er am Ende ganz natürlich in den Begriff des Dramatischen „umschlägt", in einer Weise, die den epischen Grundcharakter in seinen Einzelzügen höchst dramatisch belebt, welches Zusammenwirken allererst den Totaleindruck des Alexisschen Romanes hervorruft. Und der feine Unterschied in den Wesenheiten von Scotts und Alexis' Romanen, die doch, wie sich am Ende ergibt, beide ein Gewebe darstellen aus epischen und dramatischen Tendenzen, dieser feine Unterschied ruht in gar nichts anderem, als dass der dramatische Inhalt von Scotts Romanwelt durch eine epische Form zur Ruhe gebändigt, der episch ruhige Inhalt von Alexis' Romanwelt aber durch eine

höchst dramatische Form zur leidenschaftlichen Erregung gebracht wird.

Es liegt in der Natur der Sache begründet, dass in diesem Sich-Durchkreuzen der Tendenzen an irgend einer Stelle ein Schnittpunkt sein muss, wo die ins Epische umschlagende Kunst Scotts und die ins Dramatische sich wendende Alexis' an dem gleichen Dinge plötzlich offenbar werden. Dieser Schnittpunkt der Tendenzen liegt im Dialog! Naturgemäss: denn der Dialog als das dramatische Ausdrucksmittel par excellence ist in seiner Beweglichkeit der feinste Barometer für eine dramatische oder eine epische Tendenz.

Für Scott war der Dialog der Ausdruck des Konfliktes und als solcher der naturgemässeste Ausdruck seiner Begabung überhaupt. Aber wie bezeichnend ist jene Wendung seines Dialoges ins Akademische hinein, von welcher im 3. Kapitel die Rede ist. Was anderes stellte sie denn vor, diese Umschreibung des leidenschaftlichen Naturlautes durch den abgezirkelten Vortrag, als eine Dämpfung des dramatischen Elementes durch die episch-gemessene Form? Was anderes als ein Oel, welches zur Beruhigung des bewegten Elementes auf die zürnende See gegossen wird? Hier, an diesem Punkte, wo der reine Dramatiker sich hätte ausleben können, hier beginnt er plötzlich sich zu mässigen. Diese Tatsache sagt alles.

Wie überall, so liegt auch an dieser Stelle die Sachlage für Alexis durchaus nicht so einfach wie für Walter Scott. Mancherlei Fäden schlingen sich bei seiner mehr komplizierten Natur kraus durcheinander, die einzeln in den richtigen Zusammenhang einzureihen das eigentliche Ziel einer guten Analyse bedeutet. Der Durchgang Alexis' durch die jungdeutsche Zeit, seine nie verlorene Neigung zur Romantik, der ganze Unterbau seiner schweren Persönlichkeit, stehen einer so durchsichtigen Darstellung, wie sie bei Walter Scott möglich ist, im Wege. Trotz allem aber ist der Umschlag des Epischen ins Dramatische bei Alexis ein viel einleuchtenderer Vorgang noch

wie bei Scott, darum, weil er reicher ist, reicher und ausschweifender.

Die allgemein epische Grundlage, auf welche Alexis seinen Roman gestellt hatte, wuchs sich in ihrer Ausführung aus zu einer Schilderung der Vergangenheit in Interieurs. Es genügt völlig, den „Roland von Berlin" zu betrachten, um zu wissen, was das heisst. Was Scott getan hätte, wenn er ein Thema wie dieses zu behandeln gehabt hätte, das kann nicht zweifelhaft sein. Mit seiner Schilderung an der Hand eines Helden wäre er in die nächste Nähe jener leuchtenden politischen Ereignisse gerückt, in deren Mittelpunkt „der eiserne Kurfürst" stand. Die vielen durcheinanderlaufenden politischen Motive fein zu ordnen und nacheinander zur Sprache zu bringen hätte ihm seine Aufgabe geschienen nicht weniger als die politischen Feldzüge ordnungsmässig zu erzählen. Alles rein menschliche Interesse aber würde er allein um seinen Helden konzentriert haben.

Alles das e r f a h r e n wir natürlich auch im „Roland von Berlin". Allein das, was wir wirklich sehen, das sind alle die kleinen Vorgänge in Berlin, jene hochoriginellen Interieurs, die sich abspielen in Maskenzügen, Bällen, Ratsversammlungen, Judenbaracken und am Pranger; das sind charakteristische Figuren, witzige Streiche, politische Konspirationen und Kannegiessereien. Hier ist die Masse handelndes Prinzip, und alle Einzelnen werden nur von ihr getragen, sie sind nur Mundstücke für die Intentionen der Menge, für die kulturhistorische Krisis.

Was aber ist das Interesse, das den Dichter an diese Art der Geschichte fesselt? Es ist die unendliche Buntheit des Lebens, der malerische Reiz des grossen geschichtlichen Farbenspieles! Wie Vischer ausdrücklich vom epischen Dichter fordert, dass er „das Geschäft der bildenden Kunst in Form der Poesie" zu übernehmen habe, so ist bei Alexis diese Art des rein malerischen Interesses nicht zu verkennen und bestimmt deutlich die spezifische Nuance seiner epischen Veranlagung.

Die Mittel, malerische Wirkungen aus dem Bereich der bildenden Kunst in das der Poesie zu verpflanzen, sind, wenn man sich der Lessingschen Ausführungen erinnert, notwendig solche, welche räumliche in zeitliche Verhältnisse übersetzen. Es ist mithin die Bewegung auch das einzige Mittel des malerischen Epikers, Bewegung, die sich in ihren drei Intensitätsgraden, Denken, Sprechen und Handeln offenbart. Hier aber zeigt es sich, wie nahe der durch Handlung wirkende Dramatiker durch die Gleichheit der Mittel heranstosst an den Epiker, der freilich der Handlung nicht entbehren kann, aber mit ihr gänzlich andere Zwecke verfolgt, an ihr ein völlig verschobenes Interesse hat, sodass es nur durch das Erfassen eines grossen Zusammenhanges in der Anlage des Dichters möglich ist, eine Interpretation zu geben, ob die Romanbewegung eine dramatische ist, d. h. ob sie den Konflikt sucht, dessen Reiz im Siegen oder Unterliegen besteht, oder eine epische, d. h. ob sie eine Pose aufsucht, deren Reiz in der momentan malerischen Konstellation der Dinge ruht[1]).

Wenn die Mittel, mit denen der malerische Epiker seine Geschichte zum Ausdruck bringt, nun auch im Grunde dieselben sind, wie sie der Dramatiker anwendet, so ist es doch not-

1) Nur aus dieser Tatsache heraus, dass Epiker und Dramatiker in ihren Mitteln so nahe zusammenstossen, ist es erklärlich, dass eine Dissertation (Gaebel, Beiträge zur Technik d. Erzähl. i. d. Rom. Walter Scotts, Marburg 1901) ein ganzes Kapitel mit der Beschreibung der malerischen Tendenzen Scotts ausfüllt. Aeusserlich berechtigt! Nur dass in Wahrheit der Zusammenhang der Teile erst jedem einzelnen in seiner Bedeutung gerecht werden kann, und dass die malerischen Partieen Scotts — besonders charakteristisch vor Austrag eines Kampfes — daher nicht malerisch, sondern dramatisch zu deuten sind, als eine Steigerung des dramatischen Eindrucks, etwa wie ein Feldherr den feindlichen Parlamentär dem überwältigenden Eindrucke seines in Schlachtordnung aufgestellten Heeres unterwirft, nicht weil er so menschenfreundlich wäre, ihm dieses malerische Schauspiel nicht vorenthalten zu wollen, sondern weil er durch dieses Furcht erzwingen will, Furcht vor den unter dieser malerischen Hülle verborgenen Kräften.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

wendig, dass sie sich in der Art ihrer Anwendung unterscheiden. Gedanke, Sprache und Handlung müssen bei dem einen anders gestaltet sein wie bei dem anderen, und hier ist es, wo gerade der Vergleich zwischen Scott und Alexis wieder fruchtbar wird.

[1]) Denn was den Alexisschen Dialog vor Walter Scott auszeichnet, das ist zugleich das, was den malerischen Epiker von dem Dramatiker unterscheidet; aber weiterhin, das ganze Ding umgekehrt: eben dieses, was als episch gedeutet werden muss, erscheint in seinen Ausdrucks mitteln als überaus dramatisch — ein Ineinanderlaufen der Begriffe, welches erkennen lässt, dass hier der vorhin angedeutete Kreuzungspunkt sich befindet.

Vier Dinge sind es, welche den Alexisschen Dialog scharf von Walter Scott differenzieren: Das geistreiche Wortgefecht[2]), Sentenz[3]), politische Reflexion[4]) und die Anekdote[5]). Sie sollen alle vier zunächst in ihrem Wesen charakterisiert werden, um späterhin gemeinsame Ausdeutung auf ihre malerischen und dramatischen Tendenzen zu erfahren.

Der Grundcharakter des geistreichen Wortgefechtes ist es, dass alles Einfache möglichst kompliziert wird, absichtlich kompliziert wird, damit der Dichter Gelegenheit findet, diesen Komplex nachher um so geistreicher zu entwirren[6]). Es entsteht daraus ein eleganter Kampf mit Worten, etwa im Sinne einer modernisierten Stichomachie, oder wie man es auch nennen könnte, ein Schneeballwerfen mit Geistreichigkeiten. Eine solche Vorliebe nun, graziös mit Worten zu spielen, anzuspie-

---

1) Da der Gedanke sich bei Alexis meistenteils im Dialog äussert, so wird seine Darstellung in die des Dialoges hineinverwoben.

2) Cabanis.

3) Roland von Berlin.

4) Ruhe ist die erste Bürgerpflicht.

5) Hosen des Herrn von Bredow.

6) Cabanis, III,3 II,6.

len und zurückzuspielen, führt naturgemäss zu einer Alexis ebenfalls ungemein geläufigen Situation: zur Gesellschaft. Fast in jedem seiner Bücher finden sich deren. Wieviel davon allein im Cabanis, im „Roland" der grosse Ball, im „falschen Woldemar" das erzbischöfliche Bankett, in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" die unzähligen intimen Cercles und das Diner zu Ehren Jean Pauls, endlich in „Dorothe" die Galatafel für den französischen Gesandten.

Das Geistreiche des Alexisschen Dialoges aber findet seinen vollendeten Ausdruck in allen jenen Sonderbarkeiten, die den Leser erklecklich zu ärgern pflegen. Da ist einmal das nur andeutende Gespräch, bei dem der Leser sich ganz vergeblich fragt: Wovon reden die Leute eigentlich? Das Gespräch, aus dessen Zusammenhang der Leser erraten soll, was ihm vorangegangen[1]). Oder ein ganz raffinierter Fall, Isegrimm Kap. 43, wo eine dunkle Geschichte, die dunkel bleiben soll, durch den Munde verschiedener Personen erzählt wird, deren Mitteilungen sich alle widersprechen. Typisch sind dann die Dialoge, wo der eine immer schon im voraus weiss, was der andere sagen will[2]). Diesen ähnlich jener Dialog[3]) zwischen Kurfürst Joachim und seinem vortragenden Rate, dessen Reiz in dem stets Unerwarteten der Antworten liegt, in den überraschenden Fortführungen eines vom Partner angefangenen Satzes. In ganz ähnlicher Redeweise schildert der Dichter Kurfürstin Dorothe, Balsamo, Legationsrat Wandel, die Gräfin von Northeim, und im Grunde kann sich überhaupt kaum eine Figur dieser Art zu reden entziehen. Die Künste des Witzes, der Ironie und einer fast übernatürlichen Schlagfertigkeit scheinen allen angeboren, und wenn selbst aus dem Munde des guten Knecht Ruprechtes nur weise Reden kommen, so ist man entweder geneigt, anzunehmen, dass seit jenen geistreichen Zeiten die Welt

1) „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" und „Dorothe" enthalten die groteskesten Beispiele.

2) Dorothe, I, 6.

3) Werwolf, III, 1.

allmählich verdummt sei, oder dass der Dichter seinen Figuren doch gar zu viel seines eigenen nicht ohne gewisse Eitelkeit zur Schau getragenen esprits mit auf den Weg gegeben habe.

Für die zweite Eigentümlichkeit des Alexisschen Dialoges, einem Zuviel von dem, was Scott nach der Ansicht der Zeitgenossen zu wenig hatte — die Sentenz und das Sprichwort — genügt es, ein Beispiel aus dem „Roland von Berlin“[1]) zu geben, welches vollständig für sich selber redet:

„Der Kellerwirt hob den Zeigefinger der Hand drohend in die Höhe: „Mit Narreteiungen ist nichts geschehen.“

„Wer kegeln will, muss aufsetzen“, antwortete der in der Schellenkappe, „Du tust nicht recht, Henning.“

„Wer jedermann will recht tun, muss früh aufstehen.“

„Wenn der Scherz am besten ist, so soll man aufhören, sagt das Sprichwort.“

„Esel und Treiber denken nicht eins“, war die Antwort.

„Ob Du der Esel bist oder der Treiber, weiss man nicht. Bist Du der Esel, so merk Dir's: Wenn dem zu wohl ist, geht er aufs Eis und bricht's Bein. Bist Du der Treiber, dann treib's nicht zu weit. Hast Du was Ernstes vor, so kennst Du Deine Freunde.“

Henning sprach: „Wem's Glück wohl will, dem kälbert ein Ochs.“

„Glück und Glas, trau nicht auf das. Ihr habt Schabernack vor mit den Herrn. Dass euch die Finger nicht brennen.“

„Ei behüte . . . . . sie werden sie kühl legen in Schnee oder in Mist.“

„Und Dich werden sie ins Loch stecken.“

„Das ist ein schlimmer Fuchs, der nur ein Loch weiss“ . . . . . u. s. w.

In dieser Tonart bewegt sich der Roland seitenlang, und wenn eine so verschnörkelte Redeweise nicht den Aerger des Lesers erregte, für den es masslos unerquicklich ist, sich hin-

1) p. 151.

durchzuarbeiten durch diese Flut angewandter Sprichwörter, die er aufgefordert wird, alle für den speziellen Fall auszudeuten, so müsste es billigerweise in Erstaunen setzen, wie eine solche mühelos zuströmende Fülle von Sentenzen dem Dichter so unmittelbar und zu jeder Zeit zu Gebote steht. Im übrigen aber ist die Stichprobe auf Sentenz und Sprichwort für die Werke Scotts und Alexis' genau dasselbe, was in der Chemie das Lackmuspapier zur Bestimmung ob sauer oder alkalisch bedeutet. Denn im ganzen Scott dürfte wohl kaum eines zu finden sein.

Vergegenwärtigt man sich noch einmal das, was Alexis wollte, Darstellung einzelner Kulturepochen in ihrer Totalität und ihren Krisen, so begreift sich ganz von selbst, dass ihre bewussten Tendenzen irgendwo einmal zu einem reflektierten Ausdrucke gelangen mussten. Das Produkt dieser Notwendigkeit war das politische Gespräch, dessen Stärke bei Alexis in seinem edel patriotischen Gehalt, und dessen Schwäche in seiner unerträglichen Ausdehnung zu suchen ist.

Freilich leidet der patriotische Gehalt dieser Reflexionen unter dem Doktrinarismus des Preussen, für welchen die Brandenburgische Geschichte eben nichts war als ein allmähliches Inerfüllunggehen seiner deutschen Mission, und der deshalb auch alle Tatsachen der Vergangenheit nicht anders als unter diesem teleologischen Gesichtspunkte sieht. „Ich erzähle Euch brandenburgische Geschichten aus alter Zeit, aber ich meine, es sind deutsche Geschichten. Denn was Brandenburg litt, das litt das deutsche Reich auch. Es griff sein Herz an, und es zehrte das innerste Blut." Dieses, ein Stück aus dem Motto, welches Alexis vor den „Falschen Woldemar" gesetzt hat, bezeichnet seine Stellung, ehrt zwar den politischen Blick des Patrioten, aber warnt auch zugleich vor den Gefahren einer so konstruktiven Geschichtsdarstellung.

Die gleiche kulturgeschichtliche Krisis in dem Spiegel verschiedener Köpfe zu malen, dieser Aufgabe sah Alexis sich gerne gegenüber. Es gab ihm Gelegenheit, die interessanten

Nuancen und Varianten zur Darstellung zu bringen, welche der gleiche Grundgedanke durch die individuelle Brechung erleidet. Aber so lockend diese Aufgabe auch sein mochte, so trat doch in praxi der grosse Uebelstand zu Tage, dass sich trotz aller Verschiedenheit von zehn Köpfen immer noch viel zu viel Gleiches wiederkehrend zeigt, um die zehnfache Reflexion über den gleichen Gegenstand nicht auf die Dauer unerträglich zu machen. Durch dieses Versehen im Masse hat die politische Reflexion bei Alexis eine völlig unkünstlerische Breite gewonnen, die einem Romane wie „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" unendlichen Schaden zugefügt hat. Wenn hier durch 800 Seiten hindurch immer wieder reflektiert wird über die Schlappheit Preussens, fruchtlos reflektiert wird, bald von Ministern, bald von Schwärmern, hier vom Militär, dort vom Spiesser, jetzt von verkappten Schwindlern, dann von intriguanten Frauenzimmern, wenn der Leser sich durchwinden muss durch diesen geistreichen, allzu geistreichen Redespeichelfluss, und das Buch über all dem politischen Schwätzen nicht voran rückt und immer kleben bleibt an der Jämmerlicheit des blossen Kannegiessens — dann scheint das zwar für eine Zeit wie vor 1806 äusserst charakteristisch, aber es sind nicht mehr die Mittel der Kunst, welche ihre Darstellung vermocht haben, sondern es ist die blosse Nachahmung einer äusserst langweiligen Natur, welche als blosse Nachahmung auch bestenfalls bloss langweilig wirken kann.

Nicht im eigentlichsten Sinne wesenhaft für den Dialog ist endlich sein viertes Charakteristikum, mehr eine seiner Verzierungen als das Ding selbst und in genaueste Parallele zu setzen mit Scotts antiquarischer Neigung. Was für diesen irgend welche sichtbaren Altertümer waren, diesen Gegenstand des aller liebevollsten Interesses bildeten für Alexis allerlei Sagen und Schwänke aus der Vorzeit, possierliche Anekdoten und Schauergeschichten, wie er sie gerade auftreiben mochte, und die er mit Kunst und Geschick in den Dialog zu verflechten wusste, sei es, dass sie in einer Gesellschaft erzählt

werden als Beispiele oder Gegenbeispiele eben ausgesprochener Behauptungen, oder dass sie angeknüpft werden an die Stätten, da sie sich abgespielt haben sollen. Schon im Walladmor beginnt diese Neigung, steigert sich im Cabanis[1]) zu ärgerlicher Breite und führt in den „Hosen des Herrn von Bredow" zu so reizvollen Arabesken, wie den Erzählungen des Knecht Ruprecht im nächtlichen Walde.

Die orientierende Uebersicht über den Alexisschen Dialog wäre damit beendet, und die Aufgabe der Untersuchung liegt jetzt in dem Einen: Darzustellen, wie sich an diesem Kreuzungspunkte ursprünglich epische mit hinzutretenden dramatischen Tendenzen durchdringen.

Wie in jedem grossen und oft gebrauchten Begriffe enthält der des Dramatischen mehrere Gesichtspunkte, die sich herausschälen, je nachdem auf welches Ding der Oberbegriff seine Anwendung finden soll. Als sich die Darstellung über Scotts dramatische Tendenzen verbreitete, legte sie den Nachdruck des Begriffes einmal auf jene Art der diskontinuierlichen F o r m, welche sich ausprägte in den dramatischen Sprüngen von Gipfel zu Gipfel, und das andere Mal auf die Kontinuität des I n h a l t e s, welche als notwendiges Kausalprinzip durch das Drama als einer Abrechnung zwischen Schuld und Sühne gefordert wird.

Für die augenblicklichen Zwecke nun ist es am vorteilhaftesten, diese beiden Dinge zusammenzufassen unter den gemeinsamen Begriff der Zielstrebigkeit, als einen Ausdruck dessen, dass der Dramatiker eine Katastrophe als Endpunkt hat, nach welcher sich in jedem Momente die Nadel seines Kompasses richtet, und die ihn von jeder Phase der Entwicklung aus eine unmittelbare S a c h l i c h k e i t s l i n i e vorschreibt, eine Luftlinie zwischen „jetzt" und der Katastrophe.

Diesen Masstab des Dramatischen an Alexis' Dialog gelegt, führt zu der Einsicht, dass dieser mit allen seinen Charak-

1) V 1—5.

teristiken das ganz genaue Gegenteil des Dramatischen bedeutet, nämlich ein beständiges Abweichen von der Sachlichkeitslinie, ein offenbares Verweilen überall dort, wo der Dialog zu einer interessanten Pose gedrängt wird.

Es ist klar, dass der mögliche Boden für das geistreiche Wortgefecht, welches auch ebensosehr allen Wechselfällen des Kampfes ausgesetzt ist, einzig eine ganz lose Verknüpfung des Inhaltes sein kann. Denn ganz unberechenbar ist es, ein Gespräch, abhängig von allen Zufälligkeiten des Wortspieles, abhängig von einer plötzlich aufblitzenden Geistreichigkeit, auch mit aller zugegebenen Kunst des Autors gerade dort zu landen, wo die Sachlichkeitslinie es erfordert, oder es wenigstens ohne einen erheblichen Umweg dort zu landen. Das ungemein Sachliche aber, das ist es, was Scotts Dialog von denen Alexis' unterscheidet[1]). Während Scott seine Handlung fördert und trotz seiner augenblicklichen Breite aus seinen Dialogen selten etwas ohne jeden Verlust des vollen Verständnisses gestrichen werden kann, bleibt es nur allzu oft für Alexis völlig gleichgültig, ob dies oder jenes dem blauen Stifte anheim fällt oder nicht. Sein Dialog nimmt Wendungen, die der Dichter selber garnicht erwartet, es ist etwas Heimtückisches in ihm, und während man von Walter Scotts Dialogen das Gefühl eines ruhigen kommentmässigen Kampfes hat, bei dem man sich gegenseitig ausreden lässt, bei der Sache bleibt und immer von vorne und mit der gleichen Waffe dem Gegner zu Leibe rückt, scheint das Alexissche Wortgefecht ein gänzlich unberechenbares Spiel zu sein, mit allen vorhergesehenen und unvorhergesehenen Waffen, von hinten und von vorne, mit List und Hinterlist und mit der Ausbeutung jedes eben nur sich bietenden Vorteiles. Und aus alledem schimmert nur immer allzuklar hervor: die Lust des Autors selber an den geistreich-interessanten Wendungen,

1) „Ueber die Dialoge des einen (Scotts) geht es hin, wie eine Schlittenfahrt über gestampften Schnee, über die des anderen (Alexis') wie eine Staatskarosse durch den märkischen Sand."
Fontane loco cit. p. 365.

welche der Dialog nimmt, eine Lust, die ja im Grunde nichts weiter repräsentiert als ein Versinken in den Moment, als ein Berauschtwerden von der intensiven Schönheit des Augenblickes, als jene Freude des Malers, welcher in einem plötzlichen Momente eine interessante Linie entdeckt[1]).

Von Lenbach wird erzählt, dass eine Dame zu ihm gekommen sei mit der Bitte, von ihm gemalt zu werden. Er betrachtete nachdenklich eine Zeit lang das Gesicht der Bittstellerin und sagte endlich: „Ich bedaure sehr, gnädige Frau, aber weder kann noch will ich Sie malen." Alles Bitten war vergeblich, und die Dame wandte sich zum Gehen. Lenbach sah ihr nach und während sie noch in der Tür war, sprang er plötzlich auf und rief sie zurück. „Gnädige Frau," sagte er, „ich werde Sie malen." „So plötzlich," wurde er gefragt. „Ja," entgegnete er, „ich habe, als Sie hinausgingen, Ihre Nackenlinie gesehen, welche mich unwiderstehlich reizt, sie zu porträtieren. Ich muss Sie aber deshalb von hinten malen."

Diese äusserst charakteristische Geschichte zeigt mit beispielloser Deutlichkeit, wie dem spezifisch malerischen Auge jeder Zusammenhang gleichgültig ist, wie es sich einzig inspiriert fühlt durch die Aussergewöhnlichkeit irgend eines Momentes. Man wird den Zusammenhang mit Alexis' Fasziniertsein durch eine Einzelheit nicht verkennen und damit zugleich das tiefinnerlich[2]) malerische Prinzip seines Dialoges begreifen.

Und in anderer Weise ganz das gleiche Abweichen von der Sachlichkeitslinie bezeugen die anderen drei Charakteristika des Alexisschen Dialoges. Was ist die Umschreibung einfacher „Ja" und „Nein" durch Sentenz und Sprichwort anders als eine

---

1) „Er stört oft die innere Harmonie seiner Charaktere einer Situation, einem Einfall zu Liebe, vorzüglich durch den Trieb, die Person in jedem Momente so geistreich und bedeutend als irgend möglich sich aussprechen zu lassen." (Freytag, Ges. Werke Bd. 16, p, 185 ff.)

2) Es ist gut, das Malerische in der Poesie nicht immer so äusserlich zu verstehen, als ob Lessings Laokoon nie geschrieben wäre.

phantasievolle Illustration? Was das liebevolle Verweilen bei alten Sagen und Schwänken anders als ein anschauliches Lebendigmachen toten Gemäuers, mit denen dieses umwoben wird? Und die Spiegelung eines grossen Gedankens in den Köpfen der verschiedensten Individuen, was anderes wächst für den Leser daraus hervor, als eine Verdeutlichung der durch diese Spiegelung scharf charakterisierten Figuren?

Alle diese Dinge bringen den Roman nicht vorwärts, sie fördern nicht eine Handlung, sondern sie schildern, sie malen, sie sind die Ausdrucksmittel eines Epikers par excellence.

[1]) Jetzt aber kommt die Kehrseite! D a s s abgewichen wird von der dramatischen Sachlichkeitslinie, muss als der Ausdruck einer episch-malerischen Tendenz gelten, aber: w i e hiervon abgewichen wird, das ist eben so unverkennbar das Hineinwachsen eines grossen dramatischen Temperaments in das von Grund aus epische Naturell des Dichters. Hier liegt die Klimax! Denn für Alexis war es ganz natürlich, nur von einem solchen Dinge im Augenblick gefesselt zu werden, dessen innerster Inhalt die dramatisch scharf belebte Pose war. Das groteske Auftauchen einer wilden Bewegung aus dem schwarzen Hintergrunde, die dramatisch schlagenden Wetter, das waren nicht nur die Lieblinge seiner Phantasie, sondern auch die Donnerschläge, mit denen der Dichter seine Leser zu erschrecken, noch mehr: mit denen er ihnen zu imponieren suchte!

Mit diesem lebendig-dramatischen Temperamente aber vereinigten sich die Einflüsse jener Hoffmannschen Romantik, die an einer späteren Stelle ihre eingehende Würdigung finden sollen.

Und nun gelangt die Untersuchung immer mehr zu der Anerkennung der mit Alexis' Begabung gleichfalls gegebenen dramatischen Tendenzen. Sie kreuzten sich mit den epischen

---

1) Eine Ausführung über das malerische Prinzip in den Handlungen der Figuren wird in dem Abschnitt über Psychologie gegeben.

im Dialoge, aber allein in ihrer vollen Reinheit beherrschen sie die ganze Form des Alexisschen Romanes, welche an Diskontinuität genau das gleiche leistet, was Scotts Roman an Kontinuität des erzählenden Flusses. Und mit der Analyse dieser formalen Diskontinuität gelangt die Darstellung in ihre letzte Phase.

Es ist ja an sich völlig begreiflich, dass die poetische Entrollung einer kulturgeschichtlichen Totalität niemals einen so einfachen und einheitlichen Fadenlauf der Erzählung durchsetzen kann, wie die Scottschen Berichte von den Abenteuern eines Helden, dessen Erlebnisse in den Lichtkreis grosser historischer Persönlichkeiten fallen. Wer eine ganze Zeit schildern will mit ihren charakteristischen Zügen und Auswüchsen, der muss auch das Recht haben, einzusetzen dort, wo das physiognomisch Wichtige deutlich wird, und abzubrechen, wenn das an e i n e r Stelle interessante Ding an einer anderen sein symptomatisches Interesse verliert. Es scheint also der kulturhistorische Roman in Alexis' Gestaltung von vorneherein das Prinzip der Diskontinuität, jene dramatische Darstellung von Gipfel zu Gipfel, in sich zu schliessen und zu fordern. Und wenn ihre tatsächliche Anwendung an dem Roman konstatiert wird, so scheint nichts Wunderbares oder Neues darin zu liegen.

Allein für einen Dichter, der nicht auch Kraft eines inhaltlich dramatischen Strebens in den Bann grosser Zusammenhänge geschlagen wurde, für den musste das nur formal angewandte dramatische Prinzip des von Gipfel-zu-Gipfel-Schreitens auf einer bereits so grossen natürlichen Diskontinuität der Grundlage unausbleiblich verhängnisvoll werden. Denn nicht das gleiche Verhältnis war es, wenn Scott als Dramatiker sein Vorrecht einer formal diskontinuierlichen Darstellung verschmähte, und kraft seines epischen Temperamentes zu einer so weitläufigen Kontinuität gedrängt wurde, als wenn Alexis durch seine unzusammenhängende Darstellung auch noch die Diskontinuität des Inhaltes potenzierte. Hier liegt die Fuss-

angel des Vergleiches zwischen Scott und Alexis, die wegen des sonst so durchgängigen Parallelismus Gefahr läuft, übersehen zu werden. Alexis h a t t e gar nicht zu wählen zwischen der einen oder anderen Methode der Darstellung — wenn es gestattet ist, dies so unpsychologisch auszudrücken —, sondern es war ihm unbedingt geboten, das im grossen Unzusammenhängende in seinen k l e i n e n Zusammenhängen wenigstens auch möglichst zusammenhängend zu erzählen. Aber da zeigte es sich gerade, dass Alexis, so episch wie er als künstlerisches Naturell veranlagt war, so lebhaft und sprunghaft-dramatisch als Temperament sich erwies. Es bereitete ihm ein eigenartiges Vergnügen, an sich schon dunkle Dinge durch eine unzusammenhängende Darstellung noch dunkler zu machen, oder ganz einfache Zusammenhänge so zu komplizieren, dass man immer geneigt ist, den Autor festzuhalten und ihn einmal schnell vor den Kopf zu fragen: Sag, Freund, ohne Umschweife und in drei Worten — war es so oder war es nicht so? Vermutlich wüsste der Dichter nicht immer zu antworten. Wo es z. B. auf das dringendste erforderlich wäre, wie beim Auftauchen des falschen Woldemar, genau jeden Schritt zu überblicken, durch den das Rätselhafte möglich wird, wie ein Betrüger sich auf einen Thron schwingen konnte, gerade an diesem Punkte verabsäumt der Dichter nicht nur die geforderte Pflicht möglichster Klärung, sondern im Gegenteil versucht er durch Einführung zweier anderer Thronkandidaten, den Leser ersichtlich über die Person des Woldemar zu täuschen, welche Absicht denn auch zu des Lesers grösstem Aerger glänzend erreicht wird.

Was der Dichter durch diese Sonderbarkeiten beabsichtigt, liegt auf der Hand: Ueberraschung und plötzliche Ueberrumpelung des Lesers, umsomehr, je ruhiger das gross geschweifte epische Firmament des Ganzen ist. Und das war es, was ihn reizte: aus dem wundervoll ruhigen Nachthimmel heraus mit dämonischer Plötzlichkeit gelbzackige Blitze hervorwimmeln zu lassen.

Wer wollte nach diesen Gelüsten noch den anderen Pol von Alexis' künstlerischem Globus, den dramatischen, verkennen?!

Die theoretische Ableitung des Alexisschen Romanes aus bestimmten künstlerischen Reizen hat damit ihren Abschluss gefunden. Was noch übrig bleibt, Psychologie, Landschaft und Romantik, hat aus praktischen Rücksichten, mit den gleichen Erscheinungen bei Scott vereinigt, erst hinter der Hauptmasse des Theoretischen seine Stelle gefunden.

Der Kern dessen, was über den Alexisschen Roman zu zeigen versucht wurde, ist eine durchgängige Dependenz seiner Einzelheiten von einander und letzten und tiefsten Grundes von einer Ur- und Grundtatsache, die in dem Verhältnis von Stoff und dichterischer Begabung besteht. Dabei hat sich ergeben, dass der Alexissche Roman zu dem Romane Walter Scotts in einem stetigen Antagonismus sich bewegt, dessen letzte und einfachste Formel sagt, dass in Scott ein dramatischer Dichter in epischer Form, in Alexis aber ein epischer Dichter in dramatischer Form zu erkennen sei.

Die Ableitung dieser Formel für Alexis hat eine Reihe von Phasen durchlaufen, welche es gilt, in kurzer Prägnanz noch einmal vorzuführen, als Resultat zugleich und als Rückblick auf den ganzen Gang der Untersuchung, welche freilich nur in so weit eine wirkliche Untersuchung ist, als man diesen Titel einer prinzipiell deduktiven Methode überhaupt noch zuzuerkennen geneigt ist, deren Beweiskraft nicht in aufgehäuften Einzelnachweisen, sondern in ihrer überzeugenden innerlichen Einheitlichkeit beruht.

(1) Die Darstellung des vaterländischen Romanes Wilibald Alexis' ging aus von dem besonderen dichterischen Vorwurfe, den dieser in der Geschichte erblickte. Dieser war das kulturgeschichtliche Problem in seinen malerischen Reizen.

(4) Seine Darstellungsart war die repräsentative Methode.

Sie hatte keine Enthaltsamkeit der freien Erfindung, sondern im Gegenteil eine höchst angeregte Phantasietätigkeit zur Folge.

Sie bestand in der Aufgabe, alle kulturgeschichtlichen Faktoren in Gestalten sichtbar zu machen.

Die Schwierigkeiten, die mit einer solchen Aufgabe gegeben waren, bestanden in der Gefahr, allzu schemenhaft zu werden, und in dem Problem, so viele Figuren kunstgemäss zu bewegen.

Die Schemenhaftigkeit vermied Alexis deshalb, weil seine Phantasie nicht das Typische und Normale der Geschichte suchte, sondern umgekehrt das Exzentrische und Anormale.

Das Problem der Bewegung löste Alexis, indem er den grossen Zusammenhang Scotts zerschlug und ihn auflöste in kleine episodische Zusammenhänge.

Aus diesem Vorgang erwuchs die Gestalt seines historischen Romanes: eine grosse Rahmenerzählung für Episode und Genrebild, diese selbst aber in den Dienst gestellt eines grossen kulturgeschichtlichen Gedankens.

Das innerste Resultat dieser Kompositionsweise war der total epische Grundcharakter des Ganzen und das Aufgeben grosser spannender Zusammenhänge.

Die Aufgabe, die aus dieser Methode erwuchs, war das Umarbeiten des verlorenen dramatischen in einen epischen Zusammenhang.

Ihre Lösung ist Alexis nicht prinzipiell gelungen.

Dies löst den Widerspruch, dass Alexis zwar der grösste Epiker seiner Zeit, aber auch zugleich ihr schlechtester Erzähler war.

(5) Alexis, dieser eminente Epiker, drückte diesen seinen Grundcharakter vorzüglich in seiner malerischen Tendenz aus.

Das liegt schon in der Natur seines Romanes als solchen, der sich darstellt als die Schilderung einer Vergangenheit in Interieurs (Beispiel: Roland v. B.).

Die Mittel einer malerischen Schilderung sind aber in der Poesie naturgemäss solche der Bewegung, also dramatische.

Hierdurch entsteht ein Ueberkreuzlaufen der Tendenzen, welches am einleuchtendsten im Dialoge hervortritt.

Die Charakteristika des Alexisschen Dialoges sind vier: Geistreiches Wortgefecht, Sentenz und Sprichwort, politische Reflektion und Anekdote.

Alle vier stellen ein Abweichen von der „Sachlichkeitslinie" dar, welche das spezifische Kennzeichen des Dramatikers ist. Sie erweisen sich damit als spezifisch malerisch-epischen Charakters.

D a s s abgewichen wird von der „Sachlichkeitslinie", muss als der Ausdruck einer epischen, aber w i e abgewichen wird, als der einer dramatischen Tendenz gelten. Denn nur dort fühlte Alexis im Kleinen sich gefesselt, wo er ein scharf dramatisches Bild sah.

Diese dramatische Tendenz aber prägt sich zur vollen Grösse aus an der ungeheuer diskontinuierlichen Form der Darstellung, welche in dem Verdunkeln des Hellen und dem Komplizieren des ~~Einfachen~~ ihr eigentliches Ziel sieht.

Romantik, Psychologie und Landschaft.

Kap. 6.

Es hat in der zusammenhängenden Untersuchung der ersten Kapitel des öfteren auf ein Moment hingewiesen werden müssen, welches einerseits zu wichtig, andererseits aber zu weitläufig ist, um exkursweise hätte dargestellt werden zu können, und welches daher erst hier seine volle Berücksich-

tigung findet als eine neue Komponente, aus welcher im Verein mit den bislang festgelegten Grundmotiven der Romanwelten Scotts und Alexis' ihr verschiedenes Verhältnis zur Psychologie und Landschaft resultiert ist. Dieses Moment ist die Romantik!

Der gemeinsam beiden Dichtern zukommende Begriff verbindet sie einerseits, wie er auch ebenso abgrundtief durch die verschiedenen Nuancen seines vielgestaltigen Wesens den Schotten und den Märker von einander trennt.

Fontane hat den guten Ausdruck einer Alt- und einer Neuromantik für Scott und Alexis erfunden, und unsere Untersuchung findet keinen Grund, von dieser Bezeichnung abzuweichen, welche mit einiger Erklärung versehen hinreichend den Punkt ihrer Differenzierung bestimmt.

Der Ausgangspunkt der ganzen romantischen Bewegung im 18. Jahrhundert ist Herder gewesen. Der grossartige Kampf einer jüngeren Generation gegen die Schranken der Aufklärung in den siebenziger Jahren, die ungestüme Wiedereinsetzung des Individuellen in seine unveräusserlichen Rechte entgegen einer immer mehr um sich greifenden rationalistischen Wertung des Einzelnen, welche nur soweit seine Berechtigung anerkennt, als es sich fügsam erweist in das grosse System einer Weltdeduktion — diese ganze genialische Revolution war das ursprünglichste Werk Herders. Goethe, der junge, griff es auf, aber indem er in sich die Schranken auch dieser Ideen überwand, überholte er zugleich das Geschlecht der 70er Jahre, und noch ehe die fruchtbaren Keime von Herders Bestrebungen voll aufgehen konnten, hatte Goethe bereits das klassische Zeitalter der Literatur heraufgeführt: das Prinzip der Antike mit Ueberwindung der noch von Lessing und Winckelmann verkannten, nur für das Griechentum passenden Einseitigkeiten. Freilich war auch das eine Fortführung der Herderschen Ideen über das notwendig Nationale der Dichtung, wenn die Antike jetzt nicht blind auf den Stamm des deutschen Volksgeistes aufgepfropft wurde, sondern nur ihr innerstes

künstlerisches Stilprinzip mit der germanischen Kultur zur Vermählung gebracht wurde — aber der Gesichtspunkt war ein so sublimierter, dass dem Drängen nach Individualität, nach Volksdichtung, nach scharf Nationalem doch längst damit die Spitze abgebrochen war.

Indem die eigentlich romantische Schule um die Wende des Jahrhunderts diese alten Herderschen Bestrebungen, die „Alt-Romantik" der Sturm- und Drangperiode wieder aufgriff, übersah sie zwar die Errungenschaften, die die Klassizität der deutschen Dichtung gebracht hatte, allein sie führte Anregungen zu Ende, die von der reifen Dichtung Goethes und Schillers erdrückt worden waren, die aber keimfähig genug sich erwiesen, dass sie nicht nur indische, germanische und vergleichende Sprachforschung, sondern auch Shakespeare dem deutschen Volke geschenkt haben, einer Dichtung nicht zu gedenken, die in Novalis, Eichendorff und Kleist und später in Hoffmann und Heine klassische Ergänzungen der Klassiker ins Leben gerufen hat.

Aber bei alledem gilt nicht zu verkennen, dass, so bestimmt auch die Bestrebungen der Romantischen Schule Fortführungen der Herderschen Anregungen waren[1]), so sehr andererseits die scharf individuellen Persönlichkeiten der Romantiker den alten Ideen selbst eine Wendung gaben, welche Herders auf das Natürliche gerichteten Rousseauschen Tendenzen durchaus nicht entsprach, und deren innerster Kern ein philosophisches Phantasma war, welches in die ästhetische Spitze der romantischen Ironie ausläuft. Aber indem gerade dieses weiter gesponnen wurde, gelangte die romantische Schule in ihrer jüngeren Generation zu einer Fortführung, die in Hoffmann ihren Gipfel und in Heine ihre Ueberwindung fand.

Und dieser also skizzierte Abstand zwischen

1) Noch Hettner bemerkt, dass es nicht immer genügend beachtet wird, dass in Herders Schrift „Gott" vom Jahre 1787 die Keime Schellings liegen.
Ltgesch. d. 18. Jhdtrs. III 3,1, p. 75.

Herder und Hoffmann drückt genau das Verhältnis aus, in dem sich Scotts Alt- und Alexis' Neuromantik zu einander befinden. Der eine steht am Anfang, der andere am Ende der romantischen Bewegung.

Der Hinweis auf die verschiedenen Individualitäten der Literaturen, deren eigentlichste Reize in der unmittelbaren Ausprägung ihres naiven Volkscharakters bestanden, war das tiefste Jugendwerk Herders; und die Ausdeutung desselben auf das einheimisch Nationale nur eine notwendige darin eingeschlossene Folge. Das Rückblickende aber gewann die Romantik, als sie das Individuelle als ein Produkt der Geschichte erfasste und mit dem Begriffe der Entwicklung den Rationalismus des 18. Jahrhunderts zersetzte. Und je mehr nun der Blick hineintauchte in die Vergangenheit, und von den Schlacken der Gegenwart gereinigt das ursprünglich Volkstümliche sich herausschälte in seiner ganzen genialen Spontaneität, um so verklärenderes Licht fiel auf die früher so verachtete Geschichte des eigenen Vaterlandes, und man lernte wieder den stolzen Satz verstehen: wright or wrong, my country!

Der vollendete Ausdruck dieser am Nationalen sich entfachenden Poesie, welche rückblickend einen verklärenden Schimmer wirft auf die stolze Vergangenheit ihres Volkes: das sind die Romane Sir Walter Scotts. In diesem Sinne war Scott ein Romantiker[1]).

Und dennoch, als seine Romane vom Jahre 1815 ab auf dem Kontinent erschienen, bedeuteten sie eine ganz epochemachende Erscheinung, epochemachend, weil sie zwei Dinge

1) Auch in den Wiener Jahrbüchern, Bd. 15, schildert Alexis den Schotten als echten Romantiker. Und zwar erklärt er dort „jene innige Liebe, mit welcher er alle Dinge umfasst", für die Grundbedingung des Romantischen. Was anders heisst das als den Sinn für das Individuelle zur Grundbedingung des Romantikers zu machen. Und wenn Alexis weiter sagt: „ihm muss durch Ueberlieferung irgend etwas heilig sein, zu welchem er immer wieder, um auszuruhen, zurückkehrt", was ist das anderes, als eine Ausdeutung des Oberbegriffes auf das Nationale?

brachten, die in Deutschland erst anfingen, langsam zu entstehen: nicht nur nationale, sondern auch lokale Färbung, nicht nur Geschichte, sondern auch wahre Geschichte, mit einem Worte: Realismus. Und diese Verquickung von Romantik, Realismus und Heimatskunst hielt einen Triumphzug durch Europa. Es war eine Erweiterung der Romantik, die zwar im Keime bereits beschlossen lag in ihrem Herderschen Ausgangspunkte, im Keime aber, den die zünftige romantische Schule über der spezifisch philosophischen Wendung ihrer Tendenzen weiterzuentwickeln bisher verabsäumt hatte. Die historischen Romane deutscher Romantiker zeigen zur Genüge, auf welche unfruchtbaren Gänge der Entwicklung diese Schule geraten war[1]).

Nichtsdestoweniger liegt in den Konsequenzen dieser philosophisch-romantischen Tendenzen der Ausgangspunkt jenes Dichters beschlossen, der, wie in seinem Werke, so auch in der Art seiner Romantik den Gegenpol Walter Scotts bildete: Willibald Alexis; und die Entwicklung seiner romantischen Nuance führt über den Begriff der romantischen Ironie.

Dieser eigenartige Begriff nicht weniger als die berühmte „blaue Blume" ist das eigentliche Schlagwort jener Artistenschule geworden, an welches sie sich so fruchtlos verloren haben. Seltsam, dass auch er mit seinem ersten Aufkeimen aus der Zeit stammt, da der Ruf nach Ursprünglichkeit nicht nur die Spontaneität des Volkstümlichen entdecken half, sondern auch in dem einzelnen Individuum selber die Urzelle der Dichtung aufzeigte: Genialität; ein Wort, welches sich nur zu bald mit dem gefährlicheren der Originalität vertauschte. Die Souveränität des Genies war das Banner, unter welchem die Jünger des Sturmes und Dranges in den Kampf zogen.

Vertieft durch Kant und die Fichtesche Philosophie erlitt der Begriff des urzeugenden Genies jene Umwandlung, welche aus dem Begriff des genialen Schaffens, welcher das Merkmal

1) Karl Wenger: Historische Romane deutscher Romantiker. Bern 1905.

einer „Tätigkeit aus sich selber" trug, die Willkür des Künstlers ableitete, zu vernichten, was er soeben noch hervorgebracht habe. Mehr noch: die genial barocke Art Friedrich Schlegels entdeckte in eben diesem mutwilligen Spiel, in dem „sokratischen" Schweben zwischen Scherz und Ernst den eigentlich genialen Gemütszustand, welcher das Kunstwerk schafft, ohne doch an seinen Stoff sich zu verlieren: eben die romantische Ironie.

Genüge finden an solch einem zweifelhaften, im Dämmerlichte des Barocken schwebenden Begriffe, das konnte nun freilich nur eine Natur wie die Schlegels, deren innerste Wurzel nicht klar wissenschaftliche Sonderung der Begriffe war, sondern dessen ganz eigenartig anregende Tätigkeit in einem ewigen Mischen der Denkmotive bestand, dessen paradoxem Wesen es entsprach, Begriffe der einen Wissenschaft urplötzlich auf eine andere zu übertragen und auf diese Art zu überraschenden Kombinationen zu gelangen. Und so ist denn von seinen Nachfolgern der Begriff der romantischen Ironie nach ganz verschiedenen Seiten weiter entwickelt worden, deren Gegenpole durch die Namen Solger und Hoffmann bezeichnet werden. Solger, als idealistischer Doktrinär aus den labyrintischen Irrgängen des unauflöslichen Widerspruches zwischen der platonischen Idee und dem Mannigfaltigen der Erscheinung hinausstrebend, fand das Prinzip ihrer Vereinigung in eben jener künstlerischen Ironie, deren Ausdruck Schönheit, und deren Bedingung „die Stimmung des Künstlers ist, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt"[1]). Und Hoffmann, nicht Philosoph, sondern Künstler, bildete die in der Solgerschen Abstraktion kaum noch erfassbare Idee der Ironie höchst realistisch — dem Zuge der jüngeren Romantik entsprechend —, um in das verblüffende Durcheinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, von Diesseits und Jenseits, zu jenem zauberhaften Spiele mit verschobener Optik, welches am Ende dazu

1) K. W. F. Solger, Vorlesungen über Aesthetik. hgg. v. K. W. L. Heyse, Leipzig 1829, p. 125.

führte, den Autor selber zu verwirren, der, um nur wieder an sich selbst zu glauben, an die Realität seiner Existenz und — seines Verstandes, mit eigener Hand Spiegel und Geister zu zerschlagen sich genötigt sah.

Durch die Schule dieses Hoffmann ist Alexis hindurchgegangen, und ihre Einwirkung hat er niemals überwunden. „Ein fleissiger Künstler," schreibt Treitschke[1]), „sinnend und feilend, vermochte Alexis doch nicht jederzeit in so heiterer Sicherheit wie Scott über der Fülle seiner Gestalten zu stehen, und die grosse Schlusswirkung, gerade die Stärke des Schotten, fehlte bei ihm fast immer, da er die Einwirkung der ...[2]) ... Romantik nie ganz überwand und zuletzt oft wie im Traume die Zügel aus den Händen gleiten liess".

Es würde diese Art des romantischen Sinnes sich noch weiter von der Alt-Romantik Walter Scotts entfernt haben, wenn nicht in den Mitteln ihrer Darstellung ein Moment gelegen hätte, welches sie unmittelbar wieder an Scott heranführte, der Realismus nämlich der jüngeren Romantik, welchen E. Th. A. Hoffmann in folgenden Worten verkündet: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äussere Leben zu tragen"[3]). Und aus dieser Mischung der Tendenzen, die sehr wohl in innerer Abhängigkeit von einander stehen, entsprang ein „Realismus der Phantastik", wie er ungefähr in

1) Deutsche Geschichte, Bd. V, p. 385.

2) Treitschke schreibt „Tieckchen". Aber man ist nach neueren Forschungen allgemein geneigt, die Hoffmann'sche Romantik mehr für ihn in Anschlag zu bringen. Im übrigen berühren sich in dieser Tatsache Tieck und Hoffmann.

3) Citiert nach Richard M. Meyers Deutsch. Lttgesch. d. 19. Jhdts., I, p. 22 (2. Aufl.).

Parallele zu setzen ist mit der mythisch belebten Landschaft Böcklins, auch wenn der Geist, in dem diese geschaffen wurde, ein so durchaus anderer ist, wie in den auf das Durchschauertwerten gerichteten Phantasmen Hoffmanns.

Das dritte Moment aber, mit dem sich auch bei Alexis die bislang erwähnten literaturgeschichtlichen Motive verschlingen, das ist der eigentliche Einfluss Walter Scotts selber, ausprägend sich in dem, was ein modernes Schlagwort „Heimatskunst" genannt hat. Viele hatten in Deutschland von dem „grossen schottischen Zauberer" gelernt und hatten ihn nachgeahmt in allem dem, was ihm so leicht und äusserlich abzusehen war. Keinem aber „war es noch in den Sinn gekommen, in der Gesamtauffassung von dem grossen Schotten zu lernen"[1]). Und dies war die Tat, welche Alexis mit Flügeln hinausgehoben hat über die grosse Schar der Scott-Anbeter und die ihn befähigte, Eigenes zu schaffen. Es war ein Schritt, halb wenigstens vergleichbar dem, den einst Goethe über Winkelmann hinausgetan hatte. Was Scotts tiefster Zauber war, die heimatliche Begeisterung, das übertrug Alexis mit genialem Instinkte auf den eigenen nationalen Boden, und es erwuchs ihm daraus die durchaus originelle Konzeption einer „dichterischen Biographie Preussens".

Mit diesem Schritte hatte er seinen grösseren Vorgänger erreicht, jene epochemachende Verquickung von Romantik, Realismus und Heimatskunst, die Scotts eigentliche Grösse war. Die Tatsache aber, dass die grundlegende literaturgeschichtliche Motivverknüpfung für beide Dichter die gleiche war und dennoch in den Romanschöpfungen Scotts und Alexis' ein so grosser Abstand waltet, diese Tatsache bezeichnet mit vollendeter Deutlichkeit eben den Abstand, in welchem des einen Alt- und des anderen Neuromantik sich von einander befanden.

Es war die Romantik Scotts eine Neuerung im Stoff, die verklärende Darstellung nationaler Vergangenheit, und es trat

1) R. M. Meyer, loc. cit. p. 112.

für Alexis hinzu eine Neuerung des Stiles, herübergenommen aus der Hoffmannschen Romantik und in dem seltsamen Gelüste bestehend, an der Festigkeit der natürlichen Kausalität zu rütteln, um es dem Zauberer gleichzutun, der durch den Machtspruch seines Wortes plötzlich Dinge möglich macht, die dem Stande unseres Wissens nach bislang zu den unmöglichen gehört haben.

Deshalb ereignet es sich bei Alexis so häufig, dass man, im besten Glauben, fest auf der Sandscholle der alten Mark Brandenburg zu stehen, in eine Welt sich plötzlich versetzt sieht, in der zwar lauter Menschen wohnen, aber alle in vergrösserten und in verzerrten Proportionen. Aber das eigentlich Charakteristische dabei ist nicht das einer stetigen übernatürlichen Grösse der Figuren, an welche man sich schliesslich gewöhnen würde, sondern vielmehr in dem unvermerkten Nebeneinander von richtigen und falschen Proportionen. Plötzlich steht neben einer Figur der vollsten menschlichen Wahrhaftigkeit eine andere, gross wie der Schatten jener ersten an der Wand, ein unheimlich dämonisches Spiel, bei welchem man den Flügelschlag des Geisterreiches leise zu vernehmen meint. Ein ander Mal erhält eine Figur, deren gute Realität bis jetzt keinen Augenblick zweifelhaft gewesen ist, — bildlich gesprochen, — plötzlich einen Riesenarm, vor dem wir zurückschaudern. Eine Szene weiter — und ihr fehlt vielleicht der Kopf, und bald darauf wird der Leser ängstlich besorgt, ob nicht der Dichter selber ihn bereits verloren habe. Die Erinnerung an die Treitschkeschen Worte taucht dabei auf: „. . . . . lässt wie im Traume die Zügel aus den Händen gleiten." Die Figuren gehen dem Dichter durch, um plötzlich ein dämonisches Eigenleben zu führen.

Es ist ersichtlich, wie diese Art von Romantik die ohnehin schon vorhandene Neigung des Dichters zur Diskontinuität[1])

1) Vergl. Kap. 5.

auf eine äusserste Spitze treiben musste, bei der sie nicht nur Platz griff für die Verhältnisse der an sich einheitlichen Figuren, sondern bei der auch die Diskontinuität in die Figuren selber sich übertrug[1]).

Alle jene unangenehm vielwissenden, allmächtigen und verblüffenden Gestalten wie Legationsrat Wandel, Kurfürstin Dorothe, Balsamo, Marquis Cabanis usw. bezeichnen nur die äussersten Produkte dieser romantischen Phantasie, die eben so oft wie sie mit ihren Mitteln die ausgezeichnetsten Wirkungen erreicht — man denke nur an Hake von Stülpe, diesen prächtigen „märkischen Mephisto" —, auch allzu oft die Wahrscheinlichkeitslinie überschreitet.

Erst an dieser Stelle kann es klar werden, wie die Neigung zur Diskontinuität des Vortrages zur Erreichung dieser romantischen Wirkungen geradezu zur Notwendigkeit werden musste. Denn Dunkelheit, rascher Wechsel von Licht und Schatten und jede Art von Ueberraschung, Mittel, deren sich jeder Zauberer bedient, waren auch für Alexis unumgängliche Voraussetzungen, durch die allein er die Uebergänge zwischen Diesseits und Jenseits verdecken konnte, eine Vertuschungsmanier aber,

1) Gustav Freytag (Ges. Werke, Bd. 16, p. 185 ff.) sagt trefflich darüber: „Der logische Verlauf der Charakterzeichnung wird bei ihm zuweilen unterbrochen durch ein seltsames mystisches Moment, eine raffinierte Spitzfindigkeit, eine sonambule Handlung oder einen anderen romantischen Einfall, welcher der realistischen und breiten Anlage seiner Charaktere garnicht steht." Und weiter: „Gut gezeichnet sind alle die Gestalten, welche nur mit wenigen Strichen gezeichnet sind; denn da, wo Alexis bis ins Einzelne fein ausführen soll, sind ihm romantische, abenteuerliche Situationen, scharfe Gegensätze und andere Reizmittel der Phantasie Hilfsmittel, um mit der Lebhaftigkeit und dem Detail zu empfinden, welche für anschauliche Darstellung nötig sind. Er ist daher oft geneigt, seine Helden in die wunderbarsten Situationen zu versetzen und man kann daher auch bei seinen scharf gezeichneten Charakteren bei seinen schönsten Strichen, die Furcht nicht los werden, es könne dem Dichter plötzlich einfallen, seine „Figuren auf den Kopf zu stellen."

die sich in „Dorothe“ schliesslich zu einem ganzen System auswächst, und deren Erfolg es ist, dass am Ende der Leser sich ganz verzweifelt fragt: Ja, ist denn die Kurfürstin nun wirklich eine Giftmischerin, ist Balsamo ein verkappter Jesuit, oder sind sie beide etwas ganz anderes, was wir bald glauben, bald zweifeln gemacht werden?

Fraglos: ungemein viel Kunst, raffinierte Kunst, liegt in allen diesen Verschleierungsversuchen aufgespeichert, aber man muss bedauern, dass sie nicht zur Verbesserung des Alexisschen Romanes gedient hat. Alle Kritiker sind sich darüber einig, dass die Art seiner Erzählung miserabel ist: kraus, krumm und abgerissen, voll angesponnener und nicht fortgeführter Fäden, unproportioniert in ihren Teilen — kurz, ein Muster von Erzählung, wie sie nicht sein soll. Und doch enthält dieser Stil, ganz wie ein altes, krumm und schiefwinklig gebautes Haus, die allerlauschigsten Plätze, Türme mit ihren Turmstuben, verschwiegene Winkel und heimlich — unheimliche Keller, in die das goldene Sonnenlicht der Poesie hineinflutet — ungleich mehr hineinflutet, als in das schön und rechtwinklig gebaute Schloss Walter Scotts.

Freilich auch Walter Scott hat Geister, Hexen und sonstige zweifelhafte Existenzen; aber einmal schiebt sich bei ihm das Irrationale niemals in die realistisch gedachten Charaktere selbst hinein, und zweitens, was das Spukgesindel selbst angeht, so liegt so gar nichts reflektiert Dämonisches in ihnen, es breitet sich so viel einfaches Tageslicht über sie aus, so wenig sind sie aus einer Berechnung auf die Nerven des Lesers entstanden, dass der endliche Eindruck von dem Alexisschen Spuk ein so gänzlich verschiedener ist.

Und zugleich auch prägt sich darin der Unterschied in den Persönlichkeiten der Dichter aus, der sich so ziemlich deckt mit der Schillerschen Gegenüberstellung des naiven und sentimentalischen Dichters.

Für Scott, „einer Natur so ganz aus dem Vollen heraus“[1],

1) Fontane, loc. cit. p. 363.

war das Dichten jenes aristokratische Vergnügen, die Welt in ihrer lachenden Unschuld anzuschauen und anderen davon zu erzählen. Alexis aber hatte nicht genügend Sonnenschein, nicht genügend innere Grandezza, er war kein Lord, dass er sich diese einfache Betrachtungsweise hätte leisten können. Denn leben lassen, ohne zu vergewaltigen, das kann nur der, welcher selbst einen Ueberschuss hat an lebenspositiven Momenten. Die aber standen Alexis nicht zur Verfügung. Er musste sich durchschlagen — alles in rein geistigem Sinne verstanden —. Ihm wurde die Welt erst interessant, wenn ein ganz klein wenig von seinem Eigenen darinnen war. Natürlich legte er das hinein, und es wurde ihm Leidenschaft, diese alte versunkene Welt der Geschichte in sich aufzunehmen und aus seinem eigenen Geiste gleichsam in sechs Schöpfungstagen sie wieder ans Licht zu gebären, in diese Welt selbstgeschaffener Gestalten aber sein ganzes Leben auszuströmen.

Kap. 7.

Erst durch diese Vervollständigung des Bildes von beiden dichterischen Charakteren und durch die Darstellung ihres verschiedenen Verhältnisses zur Romantik ist es möglich geworden, einen genauen Einblick in das zu gewinnen, was sie als Psychologen und als Landschafter geleistet haben.

Die Frage nach dem psychologischen Können eines Dichters ist zugleich die Frage nach seinem Wollen und als solche auf das innigste verwoben mit dem Grundcharakter seiner Dichtung überhaupt, und die Frage, wo der Springpunkt des dichterischen Interesses liegt, bestimmt auch zugleich das Mass seines psychologischen Interesses. Indem der „Konflikt" Zielpunkt von Scotts Dichten war, bestimmt sich leicht sein notwendiges Verhältnis zur Psychologie. Das Interesse, welches er für die Erklärung des Seelischen haben konnte, musste genau so weit gehen, als es den Eindruck von der Grösse der aufeinander prallenden Kräfte verstärkte. Im übrigen konnte ihm die ganze Psychologie gleichgültig sein. Denn

ob eine Persönlichkeit, welche hier ihre Kräfte mass, zu ihrer jetzigen Energie sich entwickelt hatte aus embryonalen Anfängen und hindurchgegangen war durch die Schule so vieler Widerwärtigkeiten, an denen Leib und Seele sich gehärtet und gestählt hatten: wie vollständig einerlei blieb das für den momentanen Konflikt, an welchem den Dichter nichts weiter interessierte, als das Schauspiel dieses Zusammenstossens selbst.

Aber da jeder psychologische Regressus im letzten Ende ein „regressus in infinitum" sowohl wie „in indefinitum" ist, dem nur die Willkür und der jeweilige Zweck seine Grenzen setzt, so machte Scott — es sei gestattet, dem Folgenden der Einfachheit halber einen etwas bewussten und aktuellen Anstrich zu geben — so machte Scott zwischen der Handlung seiner Figuren und ihrer psychologischen Genese einen sehr energischen Strich und erklärte jedes begrifflich geprägte psychische Motiv — Liebe, Hass, Furcht, Hoffnung, Neid und Grossmut etc. etc. — für letzte, unteilbare Einheiten, gewissermassen psychische Atome, in deren Durcheinander, Gegenspiel und Zusammenspiel sich der Fortgang des Lebens bestimmt; brutale Realitäten, deren Gleichgewicht Ruhe und deren Schwankungen Bewegung zur Folge haben.

Von diesen begrifflich geprägten Motiven erhält die Figur Scotts eine besondere Mischung mit auf die Reise. Diesen gehorcht sie, den Umständen entsprechend, welche bald das eine, bald das andere Motiv auslösen. Es ist, um boshaft zu sein, als ob aus dem Kopfe einer jeden Figur eine Anzahl Fäden hinge, an deren anderem Ende jedesmal ein Motiv befestigt sei, und je nach der Lage der Dinge ziehe der Dichter bald an diesem und bald an jenem Faden.

Kaum dürfte das zu hart gesagt sein, wenn man die Ungeheuerlichkeit sieht, mit der eine ganze Königin kaltblütig auf zwei Motive reduziert wird: Herrschsucht und Eitelkeit! Ist das eine drinnen, ist das andere draussen!

Es erinnert diese Art von mathematischer Psychologie an jenes aufklärerische Denken, dessen Spitze Kant in dem denkwürdigen Satz formuliert hat: „Wenn wir alle Erscheinungen des menschlichen Willens[1]) bis auf den Grund erforschen könnten, so würde es keine einzige Handlung geben, die wir nicht mit Gewissheit vorhersagen und aus ihren vorhergehenden Bedingungen als notwendig erkennen könnten“[2]).

Und jetzt, aus solcher mit dem Prinzip des „Vorhersagenkönnens“ arbeitenden Psychologie wird zu voller Klarheit gebracht, was bereits im ersten Kapitel[3]) über Scott andeutend ausgeführt wurde: Dass für feste und gegebene Charaktere die Möglichkeit einer dichterischen Wirkung nur in der aus ihrem Zusammenspiel resultierenden Situation liegen könne, nicht in ihnen selber. Denn eine Psychologie, welche in ihrer ganzen Anlage das Prinzip der Entwicklung ausschliesst, hat notwendigerweise etwas höchst Steriles zur Folge, indem sie aus ihren Figuren immer nur das wieder hervorholen kann, was sie am Anfang in sie hineingelegt hat[4]).

Aber was Scotts Verhältnis zur Psychologie auf ein Minimum beschränkte, das gab ihm anderseits allererst die Möglichkeit, das zu sein, was er von Grund aus war und wurde: ein Völkerpsycholog im grossen Stil, für den die Nation, d. h. ihre völkerpsychologische Einheit, das gleiche war, was für den psychologischen Dichter das Individuum. Vor seinen Augen stand es, sein Schottland, und es wurde der Gegenstand seiner differenzierenden Phantasie. In tausend lebendige Gestalten und tausend dramatische Gegensätze wusste er dieses Sammelbild zu zerlegen, in tausend Strahlen das einheitliche Sonnenlicht zu brechen, und eben dieses Farbenband war sein Roman!

---

1) Kant schreibt nach damaligem Sprachgebrauche „Willkür“.
2) Kritik der r. V. 2. Aufl. 1787, p. 578.
3) cf. p. 27—28.
4) Waverley, der erste Charakter, welcher wenigstens eine Spur von Entwicklung durchmacht, ist auch der einzige geblieben.

Was resultierte aus Alexis' dichterischem Bestreben für sein Verhältnis zur Psychologie? Er war Maler, sagte unsere Untersuchung, und als solcher musste die Art seines psychologischen Könnens in erster Linie sich ausbilden im: Porträt! Das bedeutet für die streng geschichtlichen Figuren ein feines und originelles Interpretieren ihres Charakters, und noch mehr die überraschende Kombination in der Erklärung irgend welcher Merkwürdigkeiten in dem Leben dieser Personen. Wenn der hochgebildete Kurfürst Joachim, alle seine Zeitgenossen an Einsicht überragend, der Reformation mit Bewusstsein und Nachdruck entgegen getreten ist, so scheint dies auf den ersten Blick etwas Irrationales zu sein. Solche Probleme geistreich aufzulösen war für Alexis von höchstem Reize. Gerade die Figur Joachims zählte in dieser Beziehung zu seinen gelungensten. Der Zug seines Charakters, dass er nur darum der Reformation zuwider war, weil er nicht selbst ihren Gedanken gefunden habe, hat neben allem Paradoxen doch etwas äusserst Feines. Und an welcher Figur mehr als am „falschen Woldemar" zeigt sich die problemsuchende Art seiner Psychologie, welcher die Geheimrätin Lupinus sowohl wie auch die Kurfürstin Dorothe entsprungen ist.

Es fragt sich, mit welchen Mitteln Alexis diese Problempsychologie zu lösen versucht hat. Sie sollen an Hand der Analysen des falschen Woldemar und der Geheimrätin Lupinus ihre Darstellung finden.

Das Problem des falschen Woldemar in Alexis Auffassung, dass dieser ein Betrüger gewesen sei, war seiner ganzen Natur nach ein doppeltes und bestand in zwei Fragen: Wie war es möglich, dass ein Betrüger Mut, Mittel und Wege finden konnte, einen Fürstentron zu besteigen und ihn so lange zu behaupten, und zweitens: wie war es möglich, dass ein ganzes Land samt Fürsten und Kaiser diesem Betruge zum Opfer fallen konnte. Das erste ist ersichtlich ein individual-psychologisches Problem, das zweite — wenn man so will — ein völkerpsychologisches. Das zweite konnte nicht anders gelöst werden als

durch eine Folge von Szenen, welche durch ihre Besonderheit das Geglaubtwerden eines solchen Betruges wahrscheinlich machen. Es verlangte vom Dichter ein feines Kombinieren der verschiedensten Fäden und die Fähigkeit, derartig charakteristische Szenen zu erfinden, dass bei ihrer Vorführung dem Leser die Worte entschlüpfen mussten: Ja, dann allerdings! Das erste aber, das individual-psychologische Problem, setzte ein ganz genaues Eingehen in den Zusammenhang im Leben Jacob Rehbocks voraus, ein notwendiges Deutlichmachen aller jener Uebergänge und dunklen Stellen, die jedem Menschen sogleich vor die Seele treten, wenn er von dem Betrüger hört, der den Fürstentron bestiegen hat.

Aber indem das Doppelproblem Woldemars so beschrieben wurde, kann zugleich nach Kenntnis der ganzen dichterischen Anlage Alexis' garnicht mehr zweifelhaft sein, dass dem Dichter seine völkerpsychologische Seite gelungen, seine individualpsychologische aber missglückt sein muss. Das erstere genügt es zu konstatieren, für das letztere ist es leicht, die Stelle aufzuzeigen, wo die Natur des Dichters dem anders gearteten Problem gegenüber versagte.

Sie verstand es einmal nicht, das Auftauchen des Betrügers deutlich — auch nur halbwegs deutlich zu machen! Er ist plötzlich da, ohne, dass man weiss, woher er kommt, und sein Eingehen auf die Intrigue der Gräfin von Northeim steht durchaus in Widerspruch zu der späteren Erklärung Woldemars aus einer so heilig-mystischen Stimmung heraus. Sein Auftauchen bleibt völlig im Dunkeln. Aber ebenso dunkel bleibt der tiefste Grundfonds des Charakters. Denn gerade an jenen entscheidenden Stellen, die Licht zu geben versprechen, wird sehr bezeichnender Weise einmal durch eine Doppelzüngigkeit, das andere Mal durch ein Hinüberziehen des Problems in das Malerisch-Mystische die eigentliche Lösung einfach umgangen.

Es war bei einem Probleme wie diesem natürlich nicht zu vermeiden, dass zu dieser oder jener Zeit einfach einmal die Frage an Woldemar gerichtet wird: „Auf Mannesehre, bist du

der echte oder nicht?" Und zwar von Personen, die zu belügen schamlos gewesen wäre. Herzog Albrecht von Dessau, der für Woldemars Echtheit mit seinem Ritterworte gebürgt hat, verlangt an Woldemars Krankenbette seinen Schwur[1]):

„Wie lautet Euer Schwur?" fragt ihn vorsichtig Woldemar.

„Dass Ihr der Woldemar leibhaftig wäret, den ich jenes Tages in Stralsund sahe."

Der Markgraf richtete sich auf: „So geht in Frieden von dannen, lieber Vetter. Bei dem Zeichen des Gekreuzigten, Ihr habt nicht falsch geschworen." —

Fast 30 Seiten zuvor[2]) nämlich hat der Leser erfahren, dass der Müller Jakob Rehbock einst nach Stralsund geschickt worden ist mit des grossen Woldemar Stiefeln und mit seiner Stahlhaube, vom Markgrafen selbst dazu beauftragt, ihn dort zu vertreten.

Eine böse Doppelzüngigkeit, die an einer psychologisch so entscheidenden Stelle angewandt einen Dichter zeigt, dem es garnicht um Erklärung des Zusammenhangs zu tun ist.

Die andere Szene[3]) spielt auf der Haide, wo Woldemar von seinem Volk gefragt wird, das mit ihm hungert und dürstet um seines Fürsten willen: „Vor dem Volke jetzt, unter Gottes freiem Himmel, da alle es sehen, und er richtet, auf dieses heilige Kruzifix tue einen heiligen Schwur, dass Du bist Woldemar, Konrads Sohn, der Fürst, den Gott uns gab."

Hier ist kein Entrinnen: Woldemar kann nicht mehr vorwärts und nicht mehr rückwärts, die reife Frucht des Problemes scheint uns in die Hand fallen zu müssen. Da — eine schlechte Komödie: durch das Grau des Himmels fällt ein Abendsonnenstrahl vorgoldend auf den Scheitel Woldemars, und alles Volk fällt zu Boden und ruft begeistert: „Er ist's,

1) p. 618.
2) p. 591.
3) p. 583.

Woldemar, Konrads Sohn, unser Markgraf und Fürst. Gott gab ihn uns, Gott zeigt ihn uns."

Eine Vertuschungsmanier an solch' entscheidender Stelle, die erklärt sich nur aus jenen romantischen Nuancen seiner Dichtung, welche, wie überall, so auch hier, seine realistische Dichtung durchbrochen hat. In der Art aber, w i e das streng Psychologische durchbrochen wird, da zeigt sich zugleich auch wieder der Maler, der, geblendet von dem Schauspiel eines Sonnenstrahles, einfach die ganze Innerlichkeit seines Problems über den Haufen wirft. Das ergibt die erste Formel: Nur dort war Alexis Psychologe, wo zugleich er auch Maler sein konnte!

Auch der Geheimrätin Lupinus lag seltsamerweise wieder ein Doppelproblem zu Grunde, ein Milieu- und ein Individualproblem: Wie war eine solche Giftpflanze überhaupt als Zeiterscheinung möglich, und anderseits, wie war sie möglich als einzelpsychologische Entwicklung? Und auch hier wieder genau dasselbe Verhältnis im Glücken und im Missglücken wie im „falschen Woldemar." Das Milieuproblem äusserst geistreich gelöst, und das Seelenproblem der Lupinus bloss in halb andeutender, halb verschleiernder Dämmerung, deren ungenügendes Licht den Weg von sexueller Langeweile bis zum Giftmord so äusserst kurz erscheinen lässt, wie man ihn heutzutage unter der nachwirkenden Erscheinung Raskolnikows nicht mehr sich vorzustellen gewöhnt ist[1]).

Was der Leser von der wirklichen Entwicklung des mörderischen Gedankens in einer so geistreichen Frau zu sehen bekommt, das lässt sich in fast zwei Sätze fassen. Es sind symbolische Szenen (Spinnenszene), wo die im Innersten giftige Natur an irgend welchen Merkwürdigkeiten zum Vorschein kommt, es sind gewagte Reflexionen und andeutende Vorfälle, die aber der ängstlich um das Geheimnis bemühte Dichter

1) Für die Zusammenhänge in der Psychologie der Lupinus sei auf Julian Schmidt verwiesen, „Neue Bilder aus dem geistigen Leben nserer Zeit". 1873 III, p. 129—134.

stets wieder zu cachieren sucht. In einem Buche aber von 800 Seiten verschwinden diese Details so völlig, dass, wer keinen Arg daraus hat, am Ende ebenso erstaunt ist, wie die illustre Gesellschaft, die Geheimrätin Lupinus als Giftmischerin plötzlich verhaftet zu sehen. Als dies geschieht, ruft die Baronin Eitelbach ganz durchschauert aus: „Herr Gott, wenn die eine Giftmischerin ist, was sind wir dann alle!“[1]) Gesperrt gedruckt, erklärt dieses Wort nur die Endabsicht des Dichters, der auch in dem Leser dieses plötzliche Grauen erregen wollte, ein Moment der Ueberraschung, aus dem wieder mit unverkennbaren Zügen der Romantiker hervorsieht, dem es einen Hauptspass machte, seinen Leser möglichst vollendet umzuwerfen.

Wenn die Psychologie Alexis keine Schilderung des Kausalzusammenhanges in dem Innenleben und der Entwicklung eines Menschen darstellt, was ist sie dann? Sie ist eine Folge von Interieurs aus dem Leben des Individuums, deren Auswahl sich nicht richtet nach dem Bestreben, das Individuum zu erklären, sondern vielmehr durch die individualen Einzelzüge das ganze Milieu einer Zeit zu schildern. In seiner Milieuschilderung liegt auf psychologischem Gebiete Alexis' unvergängliche Bedeutung, wobei ohne weiteres ersichtlich ist, wie nahe Scott, der Völkerpsychologe, und Alexis, der Maler des grossen Milieus, an dieser Stelle aneinanderstossen.

Um einen deutlichen Eindruck der milieuschildernden Psychologie zu erhalten und zugleich einen etwas mehr als oberflächlichen Einblick in die mit ihr verknüpften Aufgaben und Probleme, ist es nötig, das dichterische Verhältnis von Individuum und Milieu in einem schnellen Bilde zu erfassen.

Die kulturhistorische Vision — um das kurz so auszudrücken — löst sich in ihrer dichterischen Gestaltung allmählich auf in eine Anzahl von Figuren, die, für irgend etwas charakteristisch, einen Ausdruck bilden grosser ihnen zu Grunde

1) p. 694.

liegender Zeiterscheinungen. Ihre Einzelhandlungen sind in diesem Augenblicke nichts weiter als Wellen des Zeitmeeres, individuell zwar in ihrer Erscheinung, aber doch nur das Meer selbst und „Ausdruck" desselben, im wörtlichsten Sinne. Doch in den Momenten des Auftauchens einer solchen Welle aus dem Schosse des Meeres, eines Menschen aus dem Schosse der Zeit, schiebt sich ein Fehler in die Rechnung, eine irrationale Grösse, die den Menschen zu mehr macht als bloss zu dem Ausdrucke seines Milieus: Die Persönlichkeit, jenes Ding, welches in seiner ganzen spontanen Unberechenbarkeit den schön gedachten Typus durchbricht. Ein Kampf um die Oberherrschaft entsteht in der Figur, ein Kampf zwischen der Idee, welche sie vertritt, und dem Ich, welches nichts vertreten, sondern selbst etwas sein will. Diesen Kampf entscheidet der Dichter. Er sagt: Dein Lebenslauf, Du „Ich", wird, ohne dass Du es weisst, an vielen Stellen von dem Laufe der Idee durchkreuzt. An diesen Kreuzungspunkten bist Du zwar Du, aber zugleich noch mehr, nämlich Ausdruck und Träger der Idee, und um Euch beiden gerecht zu sein, so will ich von Dir, Du Menschenleben, nicht mehr erzählen, als alle die Momente, in denen Du ganz unbewusst etwas Allgemeineres bist, Symptom, Zeiterscheinung, Aufleuchten der Idee, und alles, was dazwischen liegt, will ich verschweigen!" —

Das Bild fallen gelassen, entsteht so die Technik der psychologischen Schlaglichter, die Technik, nach welcher der individuelle Lebenslauf der Figuren im Dunkeln bleibt und nur hie und da ein Schlaglicht auf ihn geworfen wird, und zwar das nur an Stellen, wo sie interessieren. Dieses Schlaglicht aber ist in seiner Beziehung zum ganzen Kulturbild nichts als ein Farbenklex, und die Manier, durch nebeneinandergesetzte Farbenklexe ohne den akademischen Zusammenhang der Linie ein Bild hervorzuzaubern, nennt man gemeinhin „Impressionismus", ein Name, welcher Alexis Technik zuerkannt werden muss, ungeachtet ihre Ausdrucksmittel so durchaus andere sind, als jener Künstler, welche man heute mit dem Namen „Impres-

sionisten“ bezeichnet. Scott, mit seiner Vorliebe für die zusammenhängende Lebenslinie, ist das Akademische nie los geworden, was allen seinen Romanbildern anhaftet.

Dass eine so geschilderte impressionistische Technik eine ungemeine Beweglichkeit gestattet, liegt in der Natur der Sache. Denn indem der Dichter es von vorneherein von der Hand weist, Erklärungen des Individualzusammenhanges zu geben, steht es ihm jederzeit offen, hinabzusteigen einerseits in die tiefsten und geheimsten Winkel der Seele und anderseits ebenso schnell wieder emporzutauchen an die sonnenbeschienene Oberwelt, mit keiner anderen Absicht als so klar wie möglich Eines zur Geltung kommen zu lassen: Nicht die Gestalten selbst und ihr individuelles Wachstum, sondern den überindividuellen Mutterboden, den grossen kulturhistorischen Zusammenhang, aus dem die Gestalten gestiegen waren, wie Blasen aus dem Sumpfe, und über welchem in ihrer individuellen Vereinzelung sie wunderbar phosphoreszieren. Grosse und kleine Blasen, aber in allen dieselbe Gasmischung ihres Zeitalters, ein überindividueller Zusammenhang zwischen dem Einzelnen, wie ihn Alexis selber einmal formuliert hat, indem er sagte: „Es ist ein Konnex da, den wir nur nicht sehen, zwischen den Werken der grossen Geschichte und den Taten der kleinen Menschen. Das Ungeheuerliche des revolutionierenden Weltbrandes spiegelt sich wieder im Tun der Individuen; der krankhafte Drang — dort erzeugte er Welteroberer, hier, in dieser schwachen Weiberbrust, nur den Kitzel zu scheusslicher Tat.“

In diesen Zusammenhang in allererster Linie gehört Alexis' Verhältnis zur Landschaft. Es ist eine Seitenlinie seiner psychologischen Tendenzen. Wer den überindividuellen Mutterschoss darstellen wollte, aus dem die Gestalten auftauchen, noch schlafend gleichsam, mit noch verbundenen Füssen,

wie alte griechische Statuen, bis der individuelle Funke sie aus ihrer Erstarrung löst, der musste in gleicher Weise den kulturhistorischen Momenten Rechnung tragen, die aus den zeitlichen Bedingungen fliessen, als auch nicht weniger den örtlichen Verhältnissen, dem Heimatboden, auf welchem diese Figuren erwachsen waren, eine künstlerische Forderung, die man heute ja mehr wie je versteht; und fraglos ist es Alexis gelungen, jenen Zusammenhang deutlich fühlbar zu machen, der durch alle gleichem Boden entsprossenen Gestalten hindurchgeht.

Diese notwendig aus des Dichters psychologischen Tendenzen resultierenden Forderungen eines scharfen Lokalkolorits machten Alexis zum Entdecker der märkischen Landschaft und damit zu einem höchst bedeutsamen Wendepunkt in der Entwicklung der deutschen Landschaftsschilderung überhaupt, aber sie hoben zugleich durch ihre lyrische Färbung den Dichter hinaus über das Beschränkte, was mit Scotts Verhältnis zur Landschaft gegeben war.

Drei Richtungen waren es allein, nach denen Walter Scott eine Landschaft interessieren konnte: als rein sachlicher Untergrund für irgend ein Geschehnis — als Schlachtfeld gleichsam —, als Kuriosität — seinem antiquarischen Interesse vergleichbar —, und letztens als Resonanzboden für irgend eine Szene, deren dramatische Wirkung durch sie gesteigert werden sollte. Diese letztere Art könnte in den Verdacht kommen, eine fast psychologische Landschaft zu bedeuten, wenn nicht die Analyse einer solchen Szene genugsam erläuterte, welchen eigentlichen Zwecken ihr Dasein dient.

Waverley liebt Flora Mac Ivor. Er ist im Begriffe, um sie zu freien. Aber die dichterische Absicht Scotts war es, dass Flora auf Waverleys Frage ein „Nein" zur Antwort gäbe. Dieser Augenblick bedeutete einen Konflikt, und die stets auf äussterste Kontrastwirkung zielende Erzählung Scotts versuchte es ihren Eindruck durch einen landschaftlichen Hintergrund zu steigern. Flora Mac Ivor beschliesst, Waverley die alten Hel-

dengesänge des Schottischen Hochlandes vorzutragen. Sie gebietet ihm, ihr zu folgen. Der Weg führt sie schweigend durch eine grossartige Gebirgsszenerie. Endlich an einem wildromantischen Wasserfalle machen sie Halt. Flora setzt sich, ergreift ein harfenähnliches Instrument und beginnt zu singen. In diesem Augenblicke, wo sie, umgeben von den Felsungeheuern des Schottischen Hochlandes, von der wilden Poesie ihres Volkes begeistert, in die Laute schlägt, ist sie die verkörperte Muse Schottlands, und ihr Anblick ein potenziertes Abbild ihrer eigenen Schönheit. Edward glaubt niemals, „selbst nicht in seinen wildesten Träumen, ein Wesen von so vollendeter Lieblichkeit erblickt zu haben." Aber je höher der Stieg, um so tiefer der Fall, und der Leser, der hier mit dem Helden fühlt, und sich wie wie er von den Reizen Flora Mac Ivors verzaubert dünkt, muss einige Szenen weiter es miterleben, wie alle die süssen Hoffnungen des Jünglings mit einem Worte grausam in den Staub getreten werden. Durch den Resonanzboden aber jener Szene am Wasserfall steigert sich der Donner dieses Schlages zu verdreifachter Gewalt.

Aber während jedes Deuten der dichterischen Endabsichten letzten Grundes Interpretationssache ist, gibt eine Analyse ihrer technischen Ausführung unzweifelhaften Aufschluss über den eminent objektiven Charakter der Scottschen Landschaft. Je schärfer nämlich das Prinzip des beobachtenden Nacheinanders in der Landschaft festgehalten wird, desto anschaulicher und bestimmter wird sie einerseits, um so mehr aber verliert sie anderseits an poetischem Reize, der erst dann zurückkehrt, wenn entweder die Auswahl des Geschilderten eine besonders glückliche ist, oder wenn der Dichter die einzelnen Gegenstände mit einem sehr besonderen und individuellen Lichte durchdringt. Von letzterem kann bei Scott nicht die Rede sein, und je mehr deshalb der Dichter das beobachtende Nacheinander festgehalten hat und dieses Prinzip noch dadurch steigerte, dass er sich nicht etwa auf ein Nacheinander in der Phantasie beschränkte, sondern das Nacheinander des Sehens abhängig

machte von dem Nacheinander des Gehens, um so grösser wurde einerseits die plastische Deutlichkeit des Gegenstandes, um so mehr aber rückte anderseits die Art seiner Darstellung in die gefährliche Nähe eines Reisehandbuches, und die höchst charakteristische Grundlage seiner Technik wurde deshalb — wie so häufig die Grundlage seiner Technik überhaupt: das Wandern! Wenn eine Landschaft sollte geschildert werden, so gab es eben nur eine Methode: der Held musste durch sie hindurch gehen und seine Augen aufmachen! Nicht sitzend an jenem wildromantischen Orte wird Flora Mac Ivor eingeführt — in einer Schilderungsweise etwa, die, vom Allgemeinsten ausgehend, das Bild immer mehr detailliert und schliesslich in das Ganze ihre Gestalt hineingezeichnet hätte —, sondern wir müssen sie auf ihrem W e g e dahin begleiten. Durch Schluchten hindurch, über Felsen hinüber, an gefährlichen Abgründen vorbei! Und diese Wanderung ist die Naturbeschreibung.

Interessant ist, dass Alexis ganz genau die umgekehrte Technik verfolgt: Sind seine Personen auf der Wanderung, und will der Dichter eine Landschaft schildern, so müssen sie stehen bleiben — oder, was das Gleiche ist: Der Dichter bleibt für sie und ohne sie stehen, woraus dann die bekannten Landschaften im Anfang des Kapitels sich bilden: „Dort, wo die dunklen Kieferwälder sich einsam über die Haide erheben . . . . . ."

In diesem Unterschied der Technik aber gibt sich von vorneherein auch der Unterschied in der Art ihrer Landschaften selber zu erkennen, jener Unterschied, den Fontane gut ausgedrückt hat: „Die Landschaften des einen (Alexis) sind lyrisch-unbestimmt, die des anderen (Scott) plastisch bestimmt[1]). Aus den Landschaften des einen weht uns ein warmer lyrischer Hauch entgegen, durch die Landschaften des anderen reist man mit dem Reisehandbuche. Erinnern tut man von der Schilderung des einen kaum mehr als einen sehr un-

1) F o n t a n e loc. cit. p. 365.

bestimmten und allgemeinen Eindruck, Einzelheiten aus der des anderen stehen uns wenigstens eine Zeitlang noch sehr lebhaft vor Augen[1]).

Mit diesem Unterschiede in der Technik bestimmt sich nun auch sogleich die gänzlich andere Endabsicht, mit welcher Alexis seine Landschaft als ein Mittel psychologischer Schilderung benutzte. Ihre Art mag sich am besten in einem Beispiele dartun lassen, welches dem so häufig gerühmten Kapitel aus Cabanis: „Der hungrige Wolf und der tote Mann" entnommen ist[2]).

„An einen freien Fleck gelangt, warf sie ein Windstoss so heftig, dass sie sich mit Mühe auf den Pferden hielten, und die Tiere selbst sich geduckt an die dichte Waldseite lehnten. Die dunklen Wolken jagten am Horizonte, eine grosse Kiefer, einsam in der Mitte des Haines, kämpfte mit ihren knorrigen Aesten gegen ihn. Man glaubte bei jedem Stoss, sie müsse brechen, aber es sank kein Ast, und jeder schnellte, sobald der Sturmwurf vorüber, in seine vorige Stellung zurück.

„Eine Buche hielte das nicht aus", sagte Stephan.

„Du liebst", entgegnete der Kamerad, Gleichnisse. Die Brandenburger sind wie ihre Kiefern. Ein junges Geschlecht, wächst schnell auf, haben an Wenigem genug, sind nicht schön, aber fest, zäh, unverwüstbar. Lassen sich vom Sturme biegen, aber nicht umwerfen. Sie waren niemals frühlingsgrün, sind aber immer spitz, wie ihre Kiefernadeln."

Ein Windzug durchbrach auf einen Augenblick die mannigfachen Wolkenschichten, ein gelbes Regendunstlicht beschien die hohe Kiefer, die ihre ungekränkten Aeste, wie sich erholend von dem Sturmangriff, schüttelte und wiegte, und bald

---

1) Interessant ist es, dass Alexis im „Walladmor" diese ihm so sehr conträre Technik Scotts in ganz mustergültiger Weise kopiert hat, in der Schilderung von Walladmor Castle sowohl wie der nächtlichen Klosterruinen.

2) Cabanis, p. 432—33.

wieder ruhig wie vorhin stand. Der verschlungene Wuchs der Aeste, kühn ausgestreckt in die Lüfte, die braune Rinde glänzend vom Abendlicht gerötet, die träufelnden Nadelzweige, der zerrissene Horizont, die Stille um die einsame, hoch hervorragend über das Zwerggestrüpp, es war ein stolzer Anblick. „Das ist Friedrich selbst", rief der Kamerad, halb lachend, halb ernst, „er schüttelt sich nach einer verlorenen Schlacht, und keiner glaubt es ihm, dass er geschlagen worden. Siehst Du, Gleichnisfreund, alles ist hier Charakter."

Wenn auch das in diesem Beispiel sich zeigende Hineinheben der Landschaft in das Reich der Reflexion weder als das künstlerisch bedeutendste noch als häufigster Typus der Alexis'schen Landschaft erscheint, so ist es doch ihre charakteristischste Spitze, in welcher sich ganz unzweideutig das Grundprinzip ihrer Bildung offenbart: Das Ausdeuten der Landschaft auf den Charakter des Menschenschlages, welcher in seinen Besonderheiten durch sie seine Erklärung finden soll. Es ist dasselbe Unternehmen, welches einst in Herders „Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit" seinen genialsten Ausdruck gefunden hatte.

Es wäre zu weitläufig und entspräche nicht dem Zwecke dieser nur auf die Grundlinien ausgehenden Studie, die künstlerischen Ausdrucksmittel für diese Landschaftsschilderung in ihrer ganzen Vollständigkeit zur Darstellung zu bringen, deren Charakter in den verschiedenen Fällen ein äusserst mannigfacher sein kann. Oft ist es nur eine landschaftliche „Ouvertüre"[1]), die mit einer scharf ausgesprochenen Psysiognomie den Grundton abgiebt, auf welchen der ganze Roman gestimmt ist[2]). Oder es weht durch die Landschaft der Geist der Ge-

1) Fontane, loc. cit. p. 362.

2) Isegrimm, Kap. 2.

Es soll an dieser Stelle nicht unterlassen bleiben, nur der Curiosität halber einer Passage dieses zweiten Kapitels zu gedenken, die in ergötzlicher Weise den Wandel der Zeiten demonstriert. Es heisst da p. 14, nachdem zuvor ein grau in der Dämmerung liegen-

schichte, die über sie dahin gefahren ist: . . . „und so einsam ist es und still, und es spricht doch laut ein Geist durch diese Wälder, wo die Stämme sonder Büsche in die Höhe starren, und über diese öden Felder, wo das Haidekraut in allerhand Farben blüht. Das ist der grosse Klagegeist der untergegangenen alten Geschlechter und Völker, die ehedem hier gehaust, und nun sind sie nicht mehr“[1]). Und ein derartiges Einstimmen der Landschaft auf den Menschen geht hinunter bis zu den winzigsten Details. „Der Morgen war rauh und unfreundlich wie ihre Gesichter“[2]).

Es kann nicht zweifelhaft geblieben sein, in welcher Weise Romantik, Psychologie und Landschaft sich gegenseitig durchdringen, wie die Altromantik Scotts mit ihrem Blick für das Objektive, welches mit dem Individuellen eben einfach gegeben ist, eine so objektive Psychologie und eine so objektive Landschaft zur Folge hat, welche beide nicht die Tendenz haben, sich an ihren Berührungspunkten zu mischen, und wie die Alexissche Neuromantik mit ihrem Gelüst nach dem Subjektiven, welches nicht gegeben, sondern hineingelegt wird, eine so subjektive Interpretationspsychologie und eine so subjektiv gedeutete Landschaft zur Folge haben musste, die sich miteinander zu verquicken die grösste Neigung zeigen.

Und damit eben hat sich der Kreis der Betrachtung geschlossen, dessen Endziel es war, den Prozess einer Dichtung zu begreifen, wie man das Entstehen und Wachsen eines Flus-

---

des Torfmoor beschrieben ist: „Und doch hätte es einen Maler entzücken können, das weite Fernbild einer ersterbenden Natur. Die scharf geschnittenen Torfgräben mit ihren grauen Wasserlinien freilich nicht, sie verwunden das künstlerische Auge . .“

40 Jahre später giebt es in Worpswede eine Malerschule, welche an nichts fast so grosses Vergnügen findet, als an eben jenen, noch von Alexis so verpönten Wassergräben.

1) Roland von Berlin, p. 428.

2) Hosen des Herrn von Bredow, p. 266.

ses begreift, seine tiefste Quelle zu finden, seine Nebenflüsse aufzuweisen und seine durch das Gelände bedingten Windungen und Krümmungen. Und bei alledem lag der Nachdruck nicht auf dem Flusse in seiner Vereinzelung, sondern es galt das interessante Schauspiel zu beobachten, wie von demselben Gebirge kommend, nur nach den entgegengesetzten Seiten abfliessend, zwei Flüsse unterschiedlich sich entwickelt haben.

Scotts und Alexis' Romane, beide auf dem Gebirge der Geschichte entspringend, schlagen von Anfang an verschiedene Richtungen ein. Scott nach der Seite der grossen historischen Persönlichkeiten biegend, und Alexis nach der Seite der kulturhistorischen Probleme, empfangen durch ihre ganz verschiedenen Nebenflüsse und die Besonderheit ihrer Geländeschwierigkeiten die ganz bestimmte Richtung ihres dichterischen Flusses. Scotts Dichtung wird gespeist von den Nebenflüssen des dramatischen Inhalts einerseits und des epischen Stiles anderseits, gelangt durch die Eigenartigkeit seiner Aufgabe zur Gestalt seines Helden und empfängt aus seiner Altromantik seine spezifische Dichtung. Alexis' Dichtung wird gespeist von den Nebenflüssen des epischen Inhalts einerseits und des dramatischen Stiles anderseits, gelangt durch die Eigenart seiner Aufgabe zu seiner repräsentativen Methode und empfängt aus der Neuromantik seine spezifische Richtung.

Es sind das die Grundzüge, auf denen sich ihre so verschiedenen Romanwelten aufgebaut haben.

II. Teil.

Der historische Roman Alexis' in seiner Entwicklung.

Walladmor und Schloss Avalon.

Kap. 8.

Die Abhängigkeit eines Dichters von den Schöpfungen der ihn umgebenden Literatur, gleichzeitiger oder zurückliegender, nationaler oder internationaler, unterliegt zu häufig der Gefahr, einseitig gedeutet zu werden, als dass es nicht vorsichtig wäre, wieder einmal darauf hinzuweisen, wie verschiedene Ursachen gleichen Erscheinungen, wie verschiedene Motive gleichen Handlungen zu Grunde zu liegen pflegen. Es wäre weniger nötig, wenn nicht der gemeine Menschenverstand mit dem Worte „Abhängigkeit" ein so intensives Werturteil verbände, dass es kaum noch möglich ist, dieses Wortes sich zu bedienen, ohne damit zugleich den Dichter in den Augen des Laien — und wer machte sich ganz von dem Laien in sich frei — herabzusetzen, von welchem eine solche Abhängigkeit gerade konstatiert wird. Man verlangt Originalität. Das als erstes. Und dennoch hat schon Goethe es in weiser Selbstbeschränkung ausgesprochen, Eckermann gegenüber: „Man spricht immer von Originalität, allein was will das heissen! Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und so überall. Was können wir denn unser Eigen nennen, als die Kraft, die Energie, das Wollen. Wenn ich sagen könnte, was ich alles grossen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, es bliebe nicht viel übrig."

Von dem talentvollen Sichaneignen aber unterscheidet die geniale Tat nicht ihre scheinbare Spontaneität aus dem Absoluten, sondern lediglich ihr verändertes Stilprinzip. Neu ist an der genialen Tat nichts als der neue Gesichtspunkt, unter dem alte Verhältnisse angeschaut werden. Es war nichts Neues, dass Goethe anfing, Stoffe der griechischen Antike zu bevorzugen. Joh. El. Schlegel, Cronegk und Chr. Felix Weisse hatten nicht lange zuvor ihre „Orest und Pylades", „Codrus", „Atreus und Thyestes" geschrieben. Aber Winckelmann und Goethes „Iphigenie", diesen Produkten gegenüber, bezeichnen Stufen, auf welchen vollständig veränderte Stilprinzipien zum Durchbruch kommen und das stofflich Gleiche zu von Grund aus neuen Dingen umgestalten.

Das Nationale in dem Schimmer der eigenen Vergangenheit zu erblicken, lag auch gleich Walter Scott, einem Roman wie Arnims „Kronwächtern" zu Grunde, aber der lokalkoloristische Realismus war ein dichterisches Neues, mit welchem Scott sich über den gleichzeitigen Deutschen in plötzlichem Flügelschlage erhob. Es war seine geniale Tat. Und als sie Epoche machte, und eine Flut von Nachahmern Scotts Aeusserlichkeiten zu kopieren suchte, da war es Wilibald Alexis, welcher mit feinem Instinkte den Geist der Gesamtauffassung aus dem Scottschen Romane heraushob und in dem Rahmen dieses Stilprinzips der e i g e n e n Nation Vergangenheit dichterisch zu verklären unternahm! Das wiederum war s e i n e Tat. Geschichte des Stiles, das im eigentlichsten Sinne ist Geschichte der Literatur!

Es hat die kurze Darlegung dieses grossen Zusammenhanges den Einschnitt bestimmt, mit welchem die dichterische Entwicklung Wilibald Alexis' sich scheidet in einen ersten Teil, der nur hineingehört in eine „Geschichte der Dichter", und in einen zweiten, der seinen Platz hat in der „Geschichte der Dichtung", und es bedarf einer Erläuterung, dass dieser Einschnitt sich eben dort befindet, wo Alexis die plötzliche Konzeption einer dichterischen Biographie Preussens hatte. Das

fällt um das Jahr 1830. Was vor dem liegt, gehört den jugendlichen Beziehungen des Dichters zu dem damaligen „Monarchen des Parnasses“[1]) an, Beziehungen, die, wie schon auf der ersten Seite auseinandergesetzt, für eine so prinzipielle Untersuchung wie die unsrige eigentlich kaum ein Interesse haben, indem es im Grunde genügte, zu konstatieren, dass der Dichter von 1823 an Scott möglichst genau zu imitieren gesucht habe, wobei mit dem Hinweis auf die ersten drei Kapitel dieser Studie der Gegenstand eigentlich erschöpft wäre. Aber es ist eine Pflicht der Höflichkeit gegen einen Leser, welcher, bestochen von dem Titel des Ganzen, sich unterrichten zu können meint über die Beziehungen, an welche man zuerst zu denken pflegt, wenn man von einer Konfrontierung Scotts und Alexis' hört, es ist eine Pflicht der Höflichkeit, sage ich, diesem Leser seine Orientierung nicht vorzuenthalten, doppelt, wo das hauptsächlich in Frage kommende Buch, der Walladmor, ein äusserst seltenes geworden ist, dass es sich unseres Wissens nach nur noch auf der Universitäts-Bibliothek zu Marburg befindet und in der alten Leipziger Leihbibliothek von Lincke[2]).

Indem aber unsere Studie dieser Höflichkeitspflicht Genüge zu tun bestrebt ist, sieht sie es als ihr Vorrecht an, dies in einer mehr monographischen Weise zu tun, als es mit einer nicht beabsichtigten vollständigen Entwicklungsgeschichte des Dichters vereinbar wäre.

Des eben geschilderten Unterschiedes gedenkend, in welchem talentvolles Sich-Aneignen und geniale Tat von einander sich befinden, bietet der dichterische Entwicklungsgang Alexis' fast Paradigmata für beide Arten des poetischen Schaffens, deren Grenzscheide rund um das Jahr 1830 fällt. Als zu Anfang der 20er Jahre eine Sturmflut der Begeisterung die Waverley Novels über ganz Europa trug, konnte das dichterische Gemüt

1) Mit dieser Widmung übersandte Byron an Scott ein Exemplar des Gioaur.

2) Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Frh. von Waldberg.

Wilibald Alexis' dem Auftriebe dieser gewaltigen Woge nicht widerstehen, und als ein Zufall ihm dies nahe legte, da sprang aus der Brust des jungen Dichters plötzlich der Entschluss heraus: „Du musst einen Walter Scottschen Roman schreiben[1]). In fliegender Eile sich hingesetzt und ein Buch von drei Bänden geschrieben, das war das Werk eines Sommers und sein Ergebnis der „Walladmor", frei nach dem Englischen des Walter Scott, Berlin 1823[2]).

Es war eine Mystifikation. Es sollte nicht allein ein Roman sein im Stile des grossen Unbekannten, mehr: es sollte diesen auch so getreu kopieren, dass er unter dem Namen Walter Scotts segeln konnte, ohne als eine Fälschung erkannt zu werden. Es war keine Ueberhebung des jungen Autors, als er sich vermass, diese Aufgabe zu lösen. Zeigte es sich doch, dass alle Zeitgenossen, Kritiker wie Wilhelm Müller nicht ausgenommen, diesem Betruge zum Opfer fielen, ja, dass Walter Scott selber lachend diesen Scherz für den „kühnsten Vexierstreich unserer Zeiten" erklären musste.

Und in der Tat zeigt sich der Walladmor als eine überraschend genaue Kopie der ganzen Scottschen Schreibmanier, überraschend allerdings noch sehr viel mehr darin, dass diese Imitation eine ganz offenbar parodistische Spitze hatte. Vor allem aber diese Wendung ist es, welche für Alexis das bedeutsamste war. Am Ende ist es auch nach unseren Begriffen nicht allzu schwer, einen so charakteristischen Autor wie Scott geschickt zu imitieren und damit das Publikum hinters Licht zu führen. Der parodistische Hintergrund aber, fühlbar überall und doch in seiner ganzen lachenden Ironie erst durchbrechend

1) Ueber diese ganze Vorgänge sind wir dankenswert aufgeklärt durch eine Veröffentlichung aus dem Jahre 1900. „Erinnerungen von Wilibald Alexis, hg. von Ewert, Berlin 1900, deren pp. 266—280 eingehend die Entstehungsgeschichte des Walladmor erzählen. Unsere Darstellung fusst ganz auf den hier mitgeteilten Tatsachen.

2) 2. Auflage mit einem Vorworte versehen von Wilibald Alexis Berlin 1825.

zum Schlusse, das setzte nicht blosses Begeistertsein voraus von den Werken der allgemeinen Mode sondern vielmehr ein langes inneres Verhältnis zu dem Autor des Waverley; nicht nur Bewunderung, sondern auch Kritik! Es zeigte in seinem tiefsten Grunde einen Menschen, welcher mehr, welcher weiter wollte, es zeigte offenbar ex ungue leonem!

Und rückblickend auf die Zeit vor der Abfassung des Walladmor enthüllt sich dem forschenden Auge alsobald die Richtigkeit dieses Schlusses. Alexis besass in der Tat bereits ein langes inneres Verhältnis zu Scott, welches Grösse und Schwäche des Schotten klug abzuwägen wusste, ein Verhältnis, dessen sichtbarer Niederschlag die Kritiken[1]) über Walter Scott waren, welche Alexis in dem 15. und 22. Bande der Wiener Jahrbücher veröffentlicht hatte, und in denen seine richtige Einsicht in das Wesen der Waverley Novels zu so treffenden Auslassungen führte, wie sie an den entsprechenden Punkten der Scottkapitel unter dem Texte zitiert sind.

Aber Alexis befand sich doch in einem Irrtum, wenn er von der Höhe seiner Kritik herab in Scott weniger eine schön entwickelte Anlage, als vielmehr ein glücklich gefundenes Prinzip erblickte, mehr ein Ei des Columbus, als die überragende Kraft eines Genius, und demgemäss in einer übermütigen Laune den paradoxen Satz aufstellte, dass es sehr wohl möglich sein würde, einen Scottschen Roman zu schreiben, ohne doch zugleich ein Scott zu sein, dass ein solches Unternehmen jeder fertig bringen müsse, „der sich nur die Stoffe, Farben, Effekte, mit denen Scott wirkt, recht merke und sie geschickt mische“[2]). Das war denn doch eine Verkennung dessen, was dem Scottschen Romane für das gebildete Publikum die Anziehungskraft verlieh, wenn er die Waverley Novels reduzieren zu können glaubte auf eine Anzahl Aben-

1) Ihre leichte Zugänglichkeit erspart ein Referat.
2) Erinnerungen. p. 267.

teuer, Zigeuner, Hexen, Kindesunterschiebungen und ähnlicher Scherze. Wie er es selbst einmal ausgeführt hatte, daşs Walter Scott ein Dichter sei, „welcher, wenn seine Erfindungen, Gedanken und seine Darstellungen den Freund der wahren Poesie erfreuen, zugleich das anoch rohere Interesse der Menge befriedigen“[1]), so war Alexis' Spekulation auf Stoffe, Farben und Effekte im Scottschen Stile nichts als eine Spekulation auf eben jenes „anoch rohere Interesse der Menge“. Der leuchtende weltmännische Glanz aber, mit welchem Scott die bunte Welt des Abenteuers zu umkleiden wusste, die Kunst der behaglich breiten und selten doch ermüdenden Erzählung: das bildete doch letzten Grundes das literarisch wertvolle Metall, mit dem die wertloseren Schlacken sich durchsetzt zeigten.

Schon beim Schreiben fühlte Alexis deshalb die „Notwendigkeit, immer zu dehnen, um dem Meister ähnlich zu werden“, denn „allerdings,“ sagt er in den Erinnerungen[2]), „überstürzen sich, im Vergleich mit Scott, meine Begebenheiten. Er hätte aus dem Walladmor drei Romane komponiert. Aber seine Breite ist immer behaglich. Mit der Weltmannskunst eines Mannes, der viel erlebt, weiss er die langen Wüsten des Trivialen mit einem angenehmen Lichtschein zu übergiessen. Meines war rohe Jünglingsarbeit; neben dem Ergreifenden, vielleicht aus tieferer Auffassung geschöpft, steht das triviale Geschwätz holpricht und nackt da. Schon daran hätte ein geübter Blick den Nicht-Scott entdecken müssen“.

Es wäre ein ebenso leichtes wie sinnloses Geschäft, sämtliche Szenen und Figuren des Walladmor auf ähnliche der Waverley Novels zurückzuführen. Am Ende nämlich ist es gar zu selbstverständlich, dass ein Poet, der es unternimmt, einen anderen zu imitieren und zu parodieren, es sich angelegen sein lässt, möglichst dem Vorbild sich anzupassen und ihm auch in Einzelheiten ähnlich zu werden. Sollte das Publikum an die

---

1) Wiener Jahrbücher Bd. 22.
2) pp. 273—74.

Autorschaft Scotts glauben, so war es sicherer, dass der Roman als eine Selbstwiederholung Scotts ein wenig unter seine angeblichen Vorgänger gestellt würde, als wenn man vor etwaigen Neuerungen, die Scotts Romane bisher noch nicht gezeigt hatten, stutzig würde. Aehnlichkeiten zwischen den Waverley Novels und dem Walladmor sind deshalb Selbstverständlichkeiten. Zwei Romane sind allerdings im besonderen Masse Vorbilder des jungen Dichters gewesen: Waverley und Guy Mannering. Vom Waverley in erster Linie bekam der Walladmor seine Einkleidung in eine Reise des Helden. Wie Waverley in das schottische Hochland reist, mit keiner anderen Absicht, als seinem Hange zur Romantik nachzugehen und fremdes Volk und fremde Sitten kennen zu lernen, so befindet sich auch Bertram auf der Ueberfahrt nach Wales, um — und darin liegt die erst später sich enthüllende Schalkhaftigkeit des Dichters — in dieser romantischen Welt Stoff zu sammeln zu einem englischen Roman in neuer, d. h. Scottscher Manier. Beide Helden, Bertram und Waverley, werden aus Spielbällen ihrer romantischen Phantasie Spielbälle des launischen Schicksals, das sie aus einer Gefahr in die andere verschlägt. Für dieses Schicksal selber gibt Guy Mannering die Quelle ab. Die Bekanntschaft des Helden mit Landstreichergesindel, deren Resultat ein Konflikt mit der Polizei ist, das Verhör und seine endliche Erkennung als Sohn und Erbe des alten Lords: dieser Gang der Verhältnisse ist nur eine neue Auflage von Guy Mannering. Die Personen endlich: die alte Gillie gegen Meg Merrilies, welche Alexis selbst als Vorbild angibt für die erstere, der alte Walladmor, eine Verquickung des alten Ellangowan mit Lord Hazlewood — diese Verwandtschaften liegen auf der Hand.

Drei Fragen sind es allein, deren Beantwortung für einen weiteren Gesichtskreis von Interesse erscheint: Welche Momente der Waverley Novels k o p i e r t e Alexis, welche p a r o d i e r t e er, und was f ü g t e er aus Eigenem h i n z u?

Er kopierte: Die ganze Anlage einer in Form von Reise-

abenteuern gehaltenen Erzählung, die spezifische Gestalt des Helden in seiner ästhetischen Blässe und seinem nur leidenden Verhalten, die Situation als Springpunkt des Interesses, die Bevorzugung des Dialoges und die Kontinuität der Erzählung, in allen Scott geläufigen Erscheinungsformen.

Er parodierte: Das Grauenhafte, das Wunderbar-Romanhafte und das Breite. Das Grauenhafte in dem übermässigen Spielraum, welcher bei jeder Gelegenheit dem Galgen, Hexen, Leichen, Verbrechern und jeder Art von Nachtstücken eingeräumt wird. Das Wunderbar-Romanhafte in Kindesverwechslungen, seltsamen Aehnlichkeiten, unerwarteter Hilfe, überhaupt in jeder Art von Ueberraschenden. Das Breite endlich in endlosen Schilderungen von Landschaften, Personen und Gegenständen, vor allem aber in schier nicht enden wollenden Dialogen.

Er bereicherte die Scottsche Romanwelt mit legendenartigen Episoden aus der Geschichte des Landes oder der eines Hauses, die einem Redenden in den Mund gelegt zu werden pflegen. Ganz wie es des Dichters spätere Gewohnheit wurde!

So wenig Problematisches alles das enthält, was bis an diesen Punkt zum Walladmor zu bemerken war, so sehr verdient der ungeheure Erfolg Erstaunen, der diesem Erstlingswerke zuteil geworden ist. Und das nicht allein bei der grossen Menge, deren vielleicht „anoch roheres Interesse" von den Ausschreitungen der Parodisten mehr entflammt wurde, als vom massvolleren Original, sondern auch bei einsichtigen Kritikern, von denen der Fall Wilhelm Müller der ergötzlichste ist. Alexis erzählt davon in den Erinnerungen und berichtet humorvoll, wie Müller nach Erscheinen des ersten Bandes den Verdacht der Fälschung mit kühner Stimme erhoben habe. Alexis, der Schelm, warnt ihn in einem Briefe: Das Dinge könne doch eine andere Wendung nehmen, als er sich versähe. Hilft nichts! Müller veröffentlicht diesen Brief bei der Kritik des zweiten Bandes und protestiert aufs neue gegen diese Fälschung. Da erscheint der dritte Band, der Band, wo am

lautesten die Selbstironie des Dichters redet, — und Wilhelm Müller ist bekehrt! Er erklärt abbittend seinen begreiflichen Irrtum und überhäuft das, was er soeben noch einen talentvollen Betrug genannt hatte, mit einer Flut von unbegreiflichem Lobe! Treppenwitz in der Geschichte der Kritik!

Aber es war doch etwas daran, was gerade dem letzten Bande den Charakter des Originellen gab, dass ein feinfühliger Kritiker an der Annahme einer Imitation irre werden konnte. Scotts Humor war gross und weltmännisch genug, als dass nicht von ihm auch einmal das Schauspiel einer lachenden Selbstironie möglich gewesen wäre. Diese aber war es, welche den langweilig schalen Abenteuerkram der ersten Bände plötzlich mit einem leuchtenden Glanze umgab, einem Glanze, der um so origineller war, je überraschender und zweideutiger er auftrat. Die Keckheit war zu gross, als dass man sie einem Nachahmer noch hätte zutrauen können. Eine lachende Wahrheit in dieser Form, welche am Ende eines dreibändigen Romanes sein Publikum einfach für genasführt erklärte — das mochten die wenigsten für möglich halten.

Und dennoch war es so. Der junge Autor hob sich mit leichtem Flügelschlage plötzlich ironisch über sich selber und erfand folgenden höchst amusanten Schluss seiner Geschichte:

Bertram, der Held des Romanes, als jugendlicher Abenteurer nach Wales gekommen, ist auf allen seinen Fahrten mit stets demselben sonderbaren Manne zusammengekommen, dessen geheimnisvolles Treiben seinen Argwohn ebenso sehr wie seinen geheimen Aerger erregt hat. Endlich, von lang zurückgedämmter Wut übermannt, erzwingt er eine Aussprache. Aber die weltmännische Sicherheit Mr. Malburnes verwirrt ihn[1]): „Wer bin ich? Was denken Sie von mir?“ sprach Bertram, in übergrosser Verwirrung hoch errötend.

„„Mein Freund, Herr Bertram, ist ein liebenswürdiger junger Mann, welcher in Absicht, Stoff zu sammeln zu einem

1) Walladmor, 2. Auflage, Band III p. 241 ff.

Romane, nach Art der in Edinburgh erscheinenden, welche man gewöhnlich, aber ganz fälschlich, meinem würdigen Freunde, dem Sir Walter Scott, zuschreibt, in dieses Land gekommen ist. Wollen Sie noch mehr wissen?““

Bertram sprang auf, gleich wie Sterbliche, wenn sie die unheimliche Gegenwart eines dämonischen Wesens ahnen:

„Herr Malburne, woher wissen Sie das?“

„„Woher, junger Freund? Genug, ich weiss es. Das ist auch eine poetische Unart junger Anfänger, nach Quelle, Grund und Ursach einer Erscheinung zu fragen. Genug, ich weiss es, und Ihr Erröten bestärkt meine Wissenschaft.““

„Sollte ich vielleicht einmal mich vergessen und unvorsichtig einige Worte haben fallen lassen?“

„„Einmal, bester Herr Bertram! Denken Sie, dass sich ein junger Mann, der einen Roman in petto hat, nicht tausend Mal verrät? Man sieht es ihm an der Richtung seiner entzückten Augen, dem Seufzen, Stöhnen, selbst am Schnupfen an. Aber es ist incommode, um den Stoff zu sammeln, von Merseburg bis nach Altengland zu reisen. Gibt es denn keinen Stoff bei Ihnen zu Hause?““

„Stoff genug, man schätzt aber nur die Steine bei uns, welche in fernen Brüchen gesprengt sind.“

„„Aber Sie hätten, wenn Ihre Landsleute denn durchaus den Stoff aus Grossbritannien verlangen, aus Reisebeschreibungen die nötige Ware entnehmen können.““

„Man würde mir nicht geglaubt haben, wenn nicht das Manuskript selbst aus England gekommen wäre und ausländische Luft geatmet hätte. Ueberdies heisst es, dass der berühmte Verfasser jener Romane, welche jetzt allein bei uns gelesen werden, an alle Orte erst persönlich hingereist sei, um nach dem Augenschein abmalen zu können, und dass ohne dies kein Walter Scottscher Roman gelingen könne.“

„„Dass ich nicht wüsste, ich bin — doch entschuldigen Sie — werden Sie auch die Manier der mystischen Person aus Edinburgh oder Kanada zu imitieren suchen?““

„Ich werde mich schon bemühen müssen, so viel als möglich breit zu sein; und dann hoffe ich gewiss den Meister erreicht zu haben, denn was das übrige anbetrifft —“

„„So denken Sie au fait zu sein — fiel Malburne lächelnd ein. Zweifle gar nicht. Wie aber, wenn ich Ihnen einen kleinen Stein — scrupulum nannten ihn die Alten — in Ihre Tanzschuhe würfe?““

„Ich will nicht hoffen.“

„„Es kommt darauf an.““

„Der Stoff zum Roman ist so reichhaltig, als man ihn selten in den neuesten des besprochenen Dichters findet.“

„„Gar nicht zu leugnen, werter Herr Bertram. Denn was das anbetrifft, so sind Primo Schleichhändler da; zweitens eine halb wahnsinnige Frau; drittens einige Leute, die vor Anhänglichkeit an ihren Herrn sich wollen hängen lassen; dann komische Personen, wie der Konstabler Sampson, Dulberry, und der alte Squire; einige Gegenden am Galgen und anderwärts, die man portraitieren kann; und dann vor allem, Sie selbst, Herr Bertram, als ein junger, liebenswürdiger, unschuldiger Held, der, er weiss selbst nicht wie, in alle die Aventüren hineingerät — was wollen Sie mehr, der Roman ist fertig.““

„Und Herr Malburne, die Nachtszene, die Szene im Wirtshaus zu M—.“

„„Und, bester Freund, der Knall, mit dem Sie in die Szene gesetzt werden, das Zerplatzen des Dampfschiffes. Aber trotz dieses Effektes bleibt doch noch ein Häkchen.““

„Und welches?“

„„Wenn Ihnen ein anderer zuvor gekommen wäre, wenn bereits ein anderer Tabuletkrämer alle diese Bilderchen in seinen Guckkasten aufgenommen hätte, und es nun nur darauf ankäme, wer dem anderen zuvorkäme, nach der juristischen Regel: res nulli cedit occupanti.““

„Himmel, ich will nicht hoffen — in Ihnen —“ Die Zunge erstarrte ihm.

„„Zu dienen, Herr Bertram, in mir sehen Sie den zweiten Tabuletkrämer.““

„Herr, wer sind Sie?“

„„Meinen Sie mich, oder irgend einen Geist der Lüfte, nach dem Ihr Auge umherschweift?““

„Sie!“

„„Ich bin der Autor des Waverley!!““

Es entdeckt sich jetzt, dass beide an dem gleichen Romane gearbeitet haben. Man liest sich — höchst ergötzlich — gegenseitig ein früheres Stück aus dem „Walladmor“ vor. Jedoch Bertram erklärt, nicht weichen zu wollen, worauf der grosse Unbekannte ihn lächelnd darauf aufmerksam macht, dass er bereits mit jeder Post in die Fabrik nach Edinburgh seine Notata gesandt habe, mithin ohne Frage den Wettlauf gewinnen müsse. Ja, er erklärt ihm weiter, dass er, Bertram, ihm zum Schlusse sogar noch behilflich sein müsse. Und er erzählt dann voll Plaisanterie: dass Bertram der Sohn und Erbe von Ellangowan sei.

„Herr Malburne, wollen Sie mich wahnsinnig machen?“

„„Nein, aber dazu bewegen, dass Sie das Romanschreiben aufgeben.““

Damit erreicht diese Komödie, dieses Theater auf dem Theater, seinen Abschluss. Aber auf das lebhafteste fühlen wir uns daran erinnert, dass wir mit diesem Romane noch mitten in der Zeit der Romantik uns befinden, der Romantik und ihrer Theorie über die Ironie, deren geistreich schillernder Glanz ausgebreitet liegt über alle noch so ernsthaft scheinenden Stellen des Werkes, deren huschende Leichtigkeit aber Alexis verloren ging in dem Augenblicke, wo er seinem Stoffe nicht mehr nonchalant und leichtsinnig, sondern schwer und ernsthaft gegenüberstand. Er hat ihn in dieser Grazie nie wieder gewonnen! —

Die parodistische Spitze, welche Alexis dem Walladmor gab, findet ihre tiefste Deutung in einem Willen zur Ueberwindung des mit Scott gegebenen Standpunktes. Recht zu

dieser Interpretation gibt uns die später wirklich gewordene Tatsache der Ueberwindung, ein Ausspruch des Dichters selber[1]), aber zumeist der nächste Roman[2]) aus Alexis' Feder, welcher in allem, wo er von seiner Scottschen Grundlage abweicht, dies in einer Weise tut, die vermuten lässt, dass damit Scott übertrumpft werden sollte. Der Dichter wollte hinaus über Scott: Diese Tendenz steckt von Anfang an in Alexis drin.

Zwar waren es bescheidene Anfänge, mit denen er im „Schloss Avalon" begann. Aber, wie auch immer, der Schüler versucht es doch, mit dem Meister zu ringen, nicht bloss ihm sklavisch zu folgen, sondern Verbesserungsversuche vorzunehmen, seine Prinzipien fortzuführen oder sie zu erweitern.

Das allein ist der Gesichtspunkt, unter welchem „Schloss Avalon" in Alexis' Entwicklung seine bescheidene Bedeutung hat, wobei es schon nötig ist, alles ein wenig unter dem Vergrösserungsglase zu betrachten und die Dinge bewusster aufzufassen, als sie vielleicht in Wirklichkeit gewesen sind.

Drei Dinge waren es vor allem, an denen diese Ueberbietungsversuche des gar nicht mehr sehr jungen Dichters[3]) sich zeigten: Der Stoff selbst, die Ausdehnung, in welcher er ergriffen wurde, und die Behandlung des Helden.

Der Stoff selbst sollte gewissermassen den Schlusstein bilden, welcher dem ganzen grossen Gebäude von Scotts Romanzyklus noch zu fehlen schien. Denn so oft auch der drohende Sturz der Stuarts oder ihre wieder auflebende Hoffnung von Scott behandelt war, immer noch fehlte die Darstel-

1) „Diese Mystifikation (der Walladmor) war für mich reines Spiel, ohne grosse Absicht auf Erlolg, eine tolle Laune des Uebermutes, die hinaus musste, je schneller, desto besser, um wieder zu mir selbst zu kommen und zu dem, was ich für besser hielt." Erg. p. 269.

2) Schloss Avalon, frei nach dem Englischen des Walter Scott vom Uebersetzer des Walladmor. Leipzig 1827.

3) Er war bei der Veröffentlichung von „Schloss Avalon" 29 Jahre alt.

lung ihres endgültigen Unterganges. Hiess es nicht gleichsam das Dach auf das unfertige Haus gesetzt, wenn Alexis gerade diesen Gegenstand als dichterischen Vorwurf ergriff, welcher mit sich die dichterische Biographie der Stuarts zum Abschlusse brachte?!

Aber mehr noch! Die überall weise Selbstbeschränkung Scotts hatte in den Romanen nie oder nur unter ganz besonderen Verhältnissen den Rahmen einer sehr geringen Zeitdauer von höchstens einigen Jahren überschritten. Viel zu wenig das für den auf die grössten geschichtlichen Zusammenhänge gerichteten Sinn Alexis'! Hätte Scott, um den Sturz Jakobs II. zu schildern, sicherlich nicht mehr erzählt, als den Feldzug Oraniens und Jakobs Flucht, so begann der Roman des Deutschen nicht einmal nur am Anfange der Regierungsjahre Jakobs, sondern konnte sogar nicht umhin, zurückzugehen bis auf die letzten Regierungsjahre Karls II. Und so wurden es schliesslich drei Bücher, deren erstes die unter Karl entdeckte Verschwörung der Lord Russles, Algernoon Sidneys u. a. behandelt und mit ihrer Enthauptung schliesst, deren zweites den Höhepunkt des Ganzen bildet mit der Schilderung des misslungenen Aufstandes von Karls natürlichem Sohne, des Herzogs von Monmouth, schliessend ebenfalls mit dessen Enthauptung, und deren drittes endlich an Jakobs Regierungstorheiten ermattet und mit seiner Entthronung durch Wilhelm von Oranien endet.

Und diese drei Bücher werden notdürftig zusammengehalten — nicht wie bei Scott durch die Geschichte e i n e s Helden, sondern durch deren zwei, jedenfalls in der Absicht, damit Schwierigkeiten zu heben, welche bei der Verknüpfung so scharfer Parteien mittels eines Helden notwendig sich einstellen mussten, auch schon bei Scott sich eingestellt hatten, sich aber noch steigern mussten bei der grösseren Länge der ablaufenden Zeit. Dieses Phänomen eines doppelten Helden, nicht in dem Sinne zweier Gegenpole (Wilhelm Meister — Werner, Anton Wohlfahrt — Fink), sondern im Grunde ganz

dieselbe Person, nur als Spiegel verschiedener Parteien und mit ihnen verknüpfter Schicksale, dieses Phänomen ist der dritte Ueberbietungsversuch.

Er bezweckte, die kunstvolle Fädenverschlingung überflüssig zu machen, welche bei der steten Gegensätzlichkeit der Parteien in einem grossen Wirrsal zu endigen drohte. Scott hatte dieses Problem in „Kenilworth" anders gelöst. Die scharfe Gliederung des Romanes in die Parteien Leicesters und Sussex' machte von selbst eine Variante von Scotts Technik des durchgehenden Helden nötig. Man hat geschwankt, welche der Figuren als Held anzusprechen sei, sich aber ziemlich allgemein für Tressilian entschieden. Aber es kommen Stellen vor, wo dieser nicht als poetische Brücke zwischen der einen und der anderen Partei disponibel ist. Scott, als Meister stets weniger dogmatisch wie der Schüler, erfindet ein einfaches Mittel, sich zu helfen. Er erschafft eilends in Raleigh einen Nebenhelden, mit der Aufgabe, überall dort einzuspringen, wo der andere fehlt. Wie einfach und ungezwungen das wahre Genie doch schaltet!

Von dieser Figur eines Nebenhelden hat aber selbst Alexis noch Gebrauch machen müssen, seinem doppelten Helden zum Trotze.

Es ereignet bei ihm sich nämlich die unangenehme Tatsache, dass er mit beiden Helden zu gleicher Zeit sich festgerannt hat. Er weiss sie bei den historischen Ereignissen nicht mehr zu plazieren. Er sperrt also den einen (Raleigh) in den Tower, und Robert, der andere, muss sich in der Einsamkeit zum Quäker bekehren, ein höchst einfältiger Maskenscherz, der durch den ersten Anblick des alten Schwertes sofort dementiert wird. In diesen sieben Kapiteln des dritten Buches nun, während der Helden Abwesenheit, zieht Anna Tennyson, Robert Fletchers' spätere Braut, die Heldenhosen an, um die Begnadigung ihres Geliebten zu erwirken.

Mit dieser geringfügigen Ausnahme aber und der jener seltenen Stellen, wo die Fabel sich direkt in die historischen

Ereignisse verliert, werden die Parteien im ständigen Wechsel streng durch das Medium ihrer Helden vorgeführt. Auf zwei Kapitel „Robert" folgen drei Kapitel „Raleigh", auf drei Kapitel bei den Aufständischen ein nächstes bei den Royalisten. Und zwar bildet das Schicksal der Helden das genaue Spiegelbild ihrer Parteien, von denen Robert durch einen an Waverley gemahnenden Zufall in das Lager der Aufständischen getrieben wird, Raleigh den Stuarts angehört kraft Tradition seines immer königstreuen Hauses. Sie sind die besten Freunde und kommen beide am Anfang des Buches vom Ausland zurück, um an den Kämpfen des Vaterlandes teilzunehmen. Beide leisten ihrer Partei die ausserordentlichsten Dienste, beide werden des öfteren in den Konflikt verstrickt zwischen der Freundschaft und ihrem Parteiinteresse, beide tragen eine Liebe im Herzen, die bei dem einen tragisch, bei dem anderen glücklich endet, gemäss dem bei beiden stets wiederkehrenden Rhythmus des Schicksals, welches jeden von beiden das Geschick seiner Partei zu teilen zwingt: Robert, der oftmals Geschlagene, aber stets doch glücklich Endende, ringt auch zum Schlusse einem feisten Prälaten sein reizendes Mündel ab, Raleigh, in seinen Unternehmungen zwar stets von Erfolg gekrönt, dennoch aber mit jedem Erfolge sich ins eigene Fleisch schneidend, findet seine Geliebte wieder als Monmonths heimliche Gemahlin, und als dieser dahin ist, findet die Möglichkeit einer Vereinigung ihren Widerstand in dem auf die Spitze getriebenen Ehrgefühle des starren Royalisten. Im Grunde dieselben Personen, in ihrem Wesen sich gleichend wie ein Ei dem andern, sind sie nur verschieden in der von äusseren Verhältnissen abhängigen Gestaltung ihres Schicksals.

Mit der Tatsache, dass dieser Roman wieder unter Walter Scotts Namen auf den Büchermarkt ging, ist im übrigen alles gesagt, was zur Verdeutlichung der vollständig Scottschen Grundlage des Romanes dienen könnte. In Schloss Avalon, sieht man von den geschilderten Veränderungen ab, ist — paradox gesagt — fast mehr noch Scott, als Scott selber

jemals gewesen ist, ein Paradigma gleichsam für die Ausführungen unserer ersten Kapitel. Wie so oft aber vergrösserten auch hier sich im „Hohl"-Spiegel des Schülers die Fehler und Schwächen des Lehrers, nicht weniger darum, weil der Doktrinarismus des imitierenden Schülers stets der grössere zu sein pflegt, als auch darum, weil der originale Geist des Meisters, nach einer theoretischen Formel nicht arbeitend, sondern einen praktischen Organismus schaffend, aus dem allererst er selbst oder ein anderer die theoretische Einsicht abstrahiert, dort eine poetische Flut rankender Rosen hervorzaubert, wo der Schüler nur die alte Mauer imitieren kann, um die sie sich schlingen.

Drei Tatsachen sind es gewesen, welche das Verhältnis des jungen Alexis zu Walter Scott bestimmt haben: Die Kritiken in den Wiener Jahrbüchern, Walladmor und Schloss Avalon. In dem ersten setzte er sich mit Scott auseinander, in dem zweiten suchte er ihn zu parodieren und mit dem dritten ist er entschlossen, ein eigenes Werk zu schaffen, welches die neuen aus Scotts Romanen gewonnenen Einsichten verwerten sollte, in Gestalt eines Romanes, der Scotts Schwächen vermied und seine Technik erweiterte. Diese Erweiterungen aber betrafen ein In-die-Breite-Treiben des Stoffes, der sich über eine längere Zeit ausdehnte, und ein Dezentralisieren der Stellung des Helden. Beides bedeutete in höchst bescheidenen Anfängen — vielleicht sogar mehr als Zufälligkeiten, jedenfalls aber in sehr äusserlicher Weise — die Keime der massgebenden Tendenzen, aus denen späterhin der vaterländische Roman Alexis' sich entwickelt hat.

Die vaterländischen Romane.

Kap. 9.

[1]) Der Sprung des Dichters, der zwischen dem vorigen und diesem Kapitel liegt, ist, metaphorisch gesprochen, der Sprung aus der Enge eines kleinen Stübchens hinein in die grosse lachende Welt! Wie wichtig auch die kleinen Verbesserungsversuche sich vorkamen, an denen sich das dichterische Wollen aufwärts rang: vor dem freien Himmelslichte des Standpunktes nach 1830 verblassen sie zu armseliger Kläglichkeit. Plötzlich trat Alexis aus der Enge einer kleinen Eigenentwicklung hinaus in den rauschenden Strom einer Geschichte der Dichtung!

Wie aber war es möglich, dass ein so verhältnismässig einfacher Schritt wie die Uebertragung des Scottschen Stilprinzipes auf die märkische Geschichte, den Dichter so urplötzlich hinaushob über sich selber, dass ein Hineintauchen in die krause Vergangenheit seiner Nation ein ungeahntes dichterisches Vermögen in ihm auslöste? Adolf Stern gibt die richtige Antwort, wenn er sagt: „Nicht der vaterländische oder irgend ein Stoff schlechthin tragen den Dichter höher, lassen ihn sicherer und lebendiger gestalten, sondern einfach die Deutlichkeit, mit der er die Dinge und Menschen sieht, die Wärme, mit welcher er seine Empfindungen erfüllt“[2]). Das unendlich Papierene, was

1) Es liegt nicht im Rahmen der gestellten Aufgabe, in die Vollständigkeit einer eigentlich dichterischen Entwicklungsgeschichte sich zu verlieren, deren Aufzeigung bei einer so weit verzweigten literarischen Tätigkeit des Dichters mit ihrer journalistischen Seitenlinie ebenso umfangreich wie unseren Zwecken undienlich wäre. Da überdies von Max Ewert, dem verdienstvollen Herausgeber der „Erinnerungen“ und zweier „Jugenderzählungen“ des Dichters, eine endgültige Biographie Wilibald Alexis' zu erwarten steht, so gewinnt eine mehr monographische Darstellung auch ihre persönliche Berechtigung, welche nur eines zu voller Klarheit zu bringen sucht, Entwicklung und Zusammenhang nämlich innerhalb der vaterländischen Romane selber.

2) A. Stern, Zur Litteratur der Gegenwart, Leipzig 1880, p. 61.

all den Figuren seiner scottisierenden Zeit anhaften musste, weil sie letzten Grundes mit Schere und Kleister präpariert waren aus Quellen zweiter und dritter Hand, das wurde mit einem Schlage in blühendes Leben verwandelt, als sich der Dichter anschickte, statt seinen Kopf in die Bücher viel lieber ihn in den märkischen Sand zu stecken. Anschauung ist alles, und wo, wie im geschichtlichen Romane, eine unmittelbare nicht mehr möglich ist, da wurde es das epochemachende Prinzip, die Geschichte wieder aus ihrem Boden herauszulesen. Die Sinne geöffnet für alles, was dieser Boden ausströmt an ureigenstem Dufte, was er hervorbringt an Menschenschlag und landschaftlichem Charakter: Und in der Verjüngung dieses lebendigen Empfindens empfangen die bleichen Gestalten der Vergangenheit pulsendes Leben und zauberische Frische.

Der Unterschied daher, welcher sich bemerkbar macht zwischen dem ersten stolzen Buche des „Cabanis" und dem armselig dürren „Schloss Avalon" ist ein so verblüffender, dass man sogleich an der Identität des Autors irre werden könnte. Eine unvergleichliche Jugendfrische, wohl das Produkt erster Begeisterung, treibt über das neue Buch dahin, wie der warme Sommerwind über ein wogendes Kornfeld. Als eine der unvergänglichsten Schöpfungen der Alexisschen Feder hat noch kein Kritiker verabsäumt, dieses erste Buch zu rühmen! Die Ich-Erzählung, der schwung- und humorvolle Jorgan der Berliner Gassenbuben, des grossen Friedrich Aufstieg in dem Spiegel dieser Jugend, die grosszügigen Interieurs aus der Zeit väterlicher Gewaltherrschaft: wo ist Berlin so dichterisch rein, urwüchsig und ohne dekadente Nebenabsichten wieder geschildert worden?!

So sehr aber Cabanis in seinem ganzen Kerne Schöpfung ist einer neuen und grossartigen Gesamtauffassung der Geschichte, so voll er bereits den Ton anschlägt, auf dem auch alle späteren Alexisschen vaterländischen Romane sich gestimmt zeigen, so sehr bleibt das Buch in Bezug auf die Grund-

lagen der Komposition, wie sie in ihrer theoretischen Vollständigkeit von den Kapiteln 4—6 entwickelt worden sind, ein Produkt des Ueberganges; aber gerade als solches nimmt es eine hervorragende und besondere Stellung ein, und bezeichnet das genaue Bindeglied zwischen den Grundlagen Scottscher und späterer Alexisscher Komposition. Das prägt sich sehr einleuchtend aus in den Tatsachen, dass Cabanis noch den Typus des durchgehenden Helden zeigt, leidend zwar aber bereits in tieferen Farben gehalten, dass aber die Komposition in ihrem poetischen Reize durchweg durch die Episode und das Genrebild bedingt wird.

Die durchgehende Anknüpfung der Erzählung an die Geschichte Etiennes bewirkt seine technisch zentrale Stellung. Seine Jugendgeschichte bildet die Einführung in die Verhältnisse der Zeit, und seine Hochzeit beschliesst das Ganze. Seine Beziehungen zu Maria Theresia verbinden ihn mit Oesterreich, zu Friedrich mit Preussen, zu Eugenie mit den unterworfenen Sachsen, und seine Mission als geheimer Bote Friedrichs bringt ihn in die Verwirrung der Russenwirtschaft in Berlin 1760. Im übrigen, als junger und schneidiger Husarenoffizier wird er den Herzen junger Damen sehr gefährlich und führt am Ende eine Grafentochter als Braut heim. Alles Scott, ganz Scott.

Aber um das dürftige Gerüst der mit ihm verknüpften Fabel, von welcher Julian Schmidt mit Recht bemerkt, dass sie stark an „Minna von Barnhelm" erinnert, rankt sich jetzt ein üppiger Rosenstock herum, voll der reizendsten Blüten köstlicher Genremalerei, so unabhängig alle von einander, dass jenes diskontinuierliche Prinzip seiner späteren Technik hier bereits zum vollsten Durchbruch gekommen ist. Uebereinstimmend gedenken alle Kritiker jener allerliebsten Szene, „da der von den Feinden verfolgte Held über die Dächer weg in ein Schlafzimmer dringt und dort seine Jugendgeliebte auf dem Kanapee aufrecht eingeschlafen findet, wo sie in vollem Putz und bereits beendeter Frisur ihren Hochzeitsmorgen er-

wartet[1]). Unmöglich alle Szenen zu erwähnen, an welche jeder Leser mit so unendlichem Vergnügen sich immer gern erinnert fühlt. Da ist: das Spiessrutenlaufen in Friedrichs Heer, der Kaffeeklatsch in Dresden, die Marotten des Marquis, die Gespenstergeschichten in den ersten fünf Kapiteln des fünften Buches, Etiennes Zusammentreffen mit dem Dichter Rammler — kurz, jene ganze Anzahl von Einzelbildern, welche die dürftige Fabel des Helden zu einem Buche von 700 Seiten aufgeblasen haben!

Scotts ausgereifte und Alexis' allmählich sich bildende Prinzipien hielten sich die Wage. Aber doch ist eine seltsame Tatsache bereits zu bemerken, die den ganzen Alexis der späteren Jahre in nuce enthält. Was würde es Scott für ein Vergnügen gewesen sein, an der genialen Kraft Friedrichs des Grossen sich zu berauschen und mit seiner Erzählung so recht in die Nähe dieses königlichen Genies zu rücken. Alexis? Schweigen. Alexis findet mit Glück zwei ganz ungefähre genreartige Szenen, in denen Friedrich überhaupt auf der Bildfläche des Romans erscheint: Friedrich unter den Soldaten vertrauensselig vor Hochkirch, und Friedrich, dem verrückten Marquis durch Anfassen des Degens Genugtuung gebend. Und doch ereignet sich das allerseltsamste, dass Friedrichs Genius das ganze Buch bis in seine dunkelsten Winkel hinein erleuchtet, einer Kompositionsweise zufolge, welche den historischen Helden nicht zum tatsächlichen, sondern zum rein ideellen Mittelpunkte erhebt, als eine Sonne, deren Strahlen, aber nicht deren Scheibe man sieht. Das Buch ist, was noch nie jemand versucht hatte, um seinen eigentlichen Helden, wie Richard M. Meyer sich ausdrückt, „herumgeschrieben worden". Es zeigt das einen Dichter, dem es nicht um die geschichtliche Persönlichkeit, sondern um das kulturgeschichtliche Bild einer ganzen Zeit zu tun war: Alexis!

1) Tschirch: W. Alexis als vaterländischer Dichter und Patriot. Forschungen zur brandenburgischen und preussischen Gesch. XII, p. 199.

Der gar nicht zu verstehende Misserfolg, der diesem ersten Werke eines grossartig neuen historischen Romanstiles zuteil geworden ist, wurde leider Veranlassung, dass Alexis die grossen Pläne einer heroischen Biographie Preussens einstweilen fallen liess, um mit zwei sehr unbedeutenden Werken der jungdeutschen Mode zu dienen: „Haus Düsterweg" 1835, „Zwölf Nächte" 1838. Zwischen beide fallen die „Neuen Novellen" 1836. Mehr Produkt seiner journalistischen Tätigkeit als seiner Muse, legten sie nur eine dünne Schicht über sein innerstes poetisches Weben, das in glanzvoller Verjüngung endlich im Jahre 1840 den „Roland von Berlin" den Deutschen schenkte. Von jetzt ab unbeirrt um die Kritik der Menge, hat Alexis in den folgenden 16 Jahren die ganze stattliche Reihe von Romanen veröffentlicht, welche den Plan seiner heroischen Biographie Preussens verwirklichen. Die bald darauf über ihn hereinbrechende Geisteskrankheit hat seinem Schaffen ein Ziel gesetzt.

Es gilt vor allem jetzt sich zu vergegenwärtigen, was an der inneren Entwicklung dieser Romankette scharf ins Auge gefasst werden, an welchen Momenten ein Vor und Zurück sich offenkundig machen muss. Und hier an dieser Stelle wird es deutlich, welchen Vorteil es gewährt, den theoretischen Teil vor den historischen plaziert zu haben. Denn nur an dem Masstab erkannter Wesensprinzipien kann eine Entwicklung richtig zur Darstellung gelangen, mit Ausscheidung alles dessen, was zufällig und nebensächlich, vielleicht entscheidend für den Eindruck und massgebend deshalb für den Rezensenten, aber doch mit der Geschichte der Dichtung nicht verknüpft ist, und dem scharfen Herausholen dessen, was den Kampf des Dichters mit den eigentlichen Problemen seines Stiles ausgemacht hat.

Diese Probleme waren in der Hauptsache in folgender Frage konzentriert: Wie ist ein durch die fehlende Figur des Helden aufgegebener langer Zusammenhang auf eine andere Weise zu ersetzen?[1]) Mithin handelt es sich um die Aufdeckung

1) cf. p. 50—51.

einer Entwicklungslinie, welche sich darstellt als eine Veränderung im Inhalte des Kompositionszentrums, dessen magnetisches Kraftfeld die einzelnen Teile des mannigfachen Stoffes zusammenhält und gliedert.

Das war im Cabanis noch ein durchgehender Held, an dessen Geschichte die weitläufige Romanwelt sich ankristallisierte. Im „Roland“[1]) bereits war dieser Held geschwunden.

Die Figur, welche einem solchen am ähnlichsten sieht, ist natürlich Henning Mollner. Aber welch durchgreifende Veränderung des ganzen Charakters. Nicht leidend mehr, Spiegel der Verhältnisse, sondern der echte Berliner Pfiffikus, der das Spiel sehr häufig lenkt und dabei stets eine gute Anzahl von Points für sich in die Tasche zu stecken weiss. Nicht blass mehr in der Charakterzeichnung, sondern ausgestattet mit höchst originellen Zügen, die als „ideale“ anzuerkennen nicht wenige sich bekreuzigen würden. Vor allem: nicht e r bildet die Einführung in die Geschichte, sondern umgekehrt, sie führt i h n ein, nicht als bevorzugten Helden, aber als e i n e n Repräsentanten des Berliner Bürgertums unter vielen. Dass er diejenige Figur ist, an welche die notwendige Liebesgeschichte sich anknüpft, verleiht zwar im Einzelnen ihm wieder manche Aehnlichkeiten mit dem Scottschen Heldentypus, aber so sehr verliert unter dem Gewirr von Fäden auch die Liebesgeschichte ihre bevorzugte Stellung, dass die Klassifizierung Hennings unter den Begriff des Helden eine durchaus verfehlte wäre.

Noch rudimentärer ist die „Heldenfigur“ Heinrichs im „Woldemar“. Aber im „Roland“ sowohl wie im „Woldemar“ ist nicht zu verkennen, dass die grossen geschichtlichen Charaktere, Johannes Rathenow und Woldemar, selbst eine sehr

1) Es sei gestattet bei der Notwendigkeit der häufigen Titelzitierung folgende Abkürzungen zu gebrauchen:
Roland = Roland von Berlin.
Woldemar = Der falsche Woldemar.
Hosen = Hosen des Herrn von Bredow.
Ride B = Ruhe ist die erste Bürgerpflicht.

bedeutende Rolle des Vordergrundes spielen. In einem jedoch ergibt sich sogleich der grosse Unterschied gegen Scott, in dem ungleich viel längeren Zeitraume nämlich, in welchem die Geschicke beider Romane sich abspielen, und deren tiefster Grund darin liegt: dass Alexis diese beiden Charaktere, Rathenow und Woldemar, in der Entwicklung zeigt — nicht in einer psychologischen, sondern in der Entwicklung des mit ihnen gegebenen Problemes in der Geschichte. Das hat Scott nie getan. Das aber gibt diesen beiden Romanen ihre innere Zusammengehörigkeit.

Frage: Wo ist das Romanzentrum? Was bestimmt den Fortgang der Erzählung? Antwort: Zentrum sind die Figuren Rathenows und Woldemars, und die Entwicklung ihres geschichtlichen Problemes bestimmt den Fortgang der Erzählung. Problem des ersteren: Geschriebenes Recht oder Recht der Entwicklung, zusammenfallend in dem bestimmten Konflikte mit Fürstenrecht. Problem des anderen: Wie war ein so grosser Betrug möglich? Beide Probleme waren ersichtlich nicht aus der Macht eines Einzelnen heraus zu lösen, sondern beide waren ihrem innersten Wesen nach in grossen Massenverhältnissen gegründete Individualprobleme. Von dem Verhalten der Masse hing es ab, ob Rathenow in historischem Recht war, den Geist der Städte zu verteidigen, und von dem Glauben der Menge vom Kaiser herab bis zu dem letzten Bauer hing es ab, ob Woldemar siegte oder unterging. In Wahrheit also war nicht die in der grossen Persönlichkeit aufgespeicherte Energie Keimzelle des Romanes, sondern das Problem der Masse, das Kulturproblem, dessen Mundstücke allein und dessen lautester Ausdruck diese Männer waren. Vergleichbar etwa den Helden vor Troja, die auch nur Vorkämpfer grosser Massen darstellen.

Diese Wurzel eines scheinbaren Individualproblemes in der Tiefe des Volkes aber hat beiden Romanen ihre breite Basis gegeben, machte die Möglichkeit ihrer Gestaltung aber einzig abhängig von einer Technik, welche den Vordergrund

des Romanes auszufüllen weiss mit einer Fülle von Interieurs, deren symptomatische Bedeutung der lebendigen Schilderung der Masse dient, aus der sich schliesslich als ihr letzter Gipfel die geschichtliche Persönlichkeit erhebt.

In diesem abgeschwächten Sinne muss es verstanden werden, wenn das Zentrum beider Romane in die Figuren Rathenows und Woldemars gesetzt wurde. Hinter beiden steht das Volk. Es trägt sie und lässt sie fallen, und der Fortgang ihres Romanes wird deshalb abhängig von der geschichtlichen Entwicklung, welche das Bedürfnis der Masse nimmt. Der ewige Hader untereinander bringt Köln und Berlin unter die Botmässigkeit des Kurfürsten. Das Prinzip Rathenows ist gestürzt, er wandert in die Verbannung. Eine Kombination von geschichtlichen Faktoren erhebt Woldemar; als sie auseinanderfallen, fällt der Popanz mit.

Aber das Fortschreiten einer Entwicklung in der Geschichte der Massen macht auch im Romane ein Fortschreiten möglich. Der Faden der Geschichte wird zum roten Faden des Romanes und an diesen mehr fühlbaren als in seinem strengen Kausalverlaufe sichtbaren geschichtlichen Zusammenhang haben sich die Romanwelten des „Roland" und des „Woldemar" in tausend Episoden und Genrebildern ankristallisiert. Die geistige Entwicklung der Geschichte wurde das, was für Scott der Held war.

Die Frage, ob dieser Lösungsversuch des Alexisschen Grundproblemes ein glücklicher war, ist prinzipiell nicht zu entscheiden. Darum nicht: weil das Prinzip der Diskontinuität des Dichters sowie seine romantische Neigung die dichterische Ausgestaltung übermässig beeinflusst haben, aus welchem Grunde das theoretische Problem einfach zu einem praktischen wird, nämlich zu einer Frage nach der geistigen Kapazität des jeweiligen Lesers. Schwer ist es, überall, auch an der Hand der Grundidee, den klaren Zusammenhang zu erfassen, aber möglich ist es eben auch — im „Roland" wenigstens. Oberflächliche Leser werden geneigt sein, das Glückliche des

Lösungsversuches zu verneinen, gründlichere vielleicht, es zu bejahen. Gestört aber wird der künstlerische Genuss durch solch einen übermässigen Zwang zur Aufmerksamkeit sicherlich.

Im Jahre 1846 erschien des Dichters nächster Roman: „Die Hosen des Herrn von Bredow". Vier Jahre waren verflossen, seit denen der „Falsche Woldemar" auf einen Nachfolger wartete. Das war eine längere Frist, als zwischen des Dichters Werken im allgemeinen zu liegen pflegte, noch länger im Verhältnis zu der ungewöhnlichen Kürze des Romanes selber, der doch sogleich begonnen wurde, als die Last „Woldemars" von seiner Seele gefallen war. Freilich war die ruhige Arbeit an ihm einmal unterbrochen worden durch das aufregende Niederschreiben einer grossen zweibändigen Novelle, deren phantasiereicher Inhalt so sehr seine Seele gequält hatte, bis er sich endlich entschliessen musste, ihn zu gestalten. Diese Roman-Novelle hiess „Urban Grandier, oder die Besessenen von Loudon", und erschien bereits Berlin 1843. In der Vorrede sprach der Dichter schon die Vermutung aus, dass seinen Freunden gerade diese Arbeit von ihm eine unerwartete sein dürfte, da sie ihn ganz von Studien der brandenburgischen Vorzeit beschäftigt hielten. „Aber," heisst es weiter, „ich konnte nicht anders, ich musste sie unterbrechen, obwohl auf den „Falschen Woldemar" schon ein Nachfolger wartet. In der Vorstellung ist seit längerer Zeit ein anderer Roman fertig, welcher im Wendepunkt des Mittelalters und der neuern Zeit die Reformationsgeschichte zum Hintergrunde hat. Ich erwarte eine ruhigere Zeit, um ihn so auszubilden, wie ich wünsche, dass er vor dem Publikum erscheinen soll."[1])

Das lange Hinauszögern des Werkes und das Abwarten einer ruhigen Stunde — wie bezeichnend beides für den Roman, welcher unter allen Werken des Dichters nicht nur das vollkommenste, sondern auch das wahrhaft epischste ist. Aus der

1) Vorrede zu Urban Grandier p. VIII.

Mittagsstille des dichterischen Gemütes heraus und von der Mittagshöhe seines Könnens herab hat Alexis den Deutschen ein Werk geschenkt, welches ihm dauernd einen Ehrenplatz in der deutschen Literatur sichern müsste. Müsste! Langsam erst, seit er gestorben ist, fängt man an, des Dichters überhaupt sich wieder zu erinnern. Typischer Prozess! — — —

Die Bedeutung des Gipfelpunktes in Alexis' dichterischem Schaffen haben die „Hosen des Herrn von Bredow" dem glücklichen Zusammentreffen äusserst glücklicher, aber mit genialem Instinkte richtig herausgefühlter Momente zu danken: ausgezeichneter perspektivischer Verhältnisse, einem wundervoll epischen Farbentone und der glücklichen Lösung jenes Problemes, welches für die Kompositionsweise des Dichters das springende war.

Das letzte zuerst!

Durchgehender Held und durchgehende geschichtliche Idee waren bisher Zentra der Romane gewesen. Der erstere war längst aufgegeben, die letztere hatte ihre Schwierigkeit der Durchführung, weil sie zu viel Reflexion forderte und zu wenig naive Anschauung eines rein künstlerischen Zusammenhanges enthielt.

Da schlüpfte der Schalk in Alexis hinein. Er machte eine alte Hose zum Mittelpunkt seines Romanes. Man mochte darüber lachen — aber so dumm war das doch noch lange nicht. Wie doch! Ward nicht künstlerische Reflexion über verzwickte Zusammenhänge plötzlich hierdurch zu einem drolligen zwar, aber doch höchst anschaulichen Empfinden über den Fortgang der Erzählung? Lag nicht in einem so humorvollen Mittelpunkte von vornherein die Garantie eines wundervoll epischen Rhythmus?

Wie aber konnte man das bewerkstelligen, einen scheinbar so harmlosen Gegenstand in den Mittelpunkt eines historischen Romanes zu bringen? Nichts einfacher als das, und als Vorbild nimmt man sich eine recht grosse und unruhige Kindergesellschaft, die man gar nicht zur Ruhe bringen kann. Man

lässt einen grossen Kreis bilden und alle Kinder dem Kreismittelpunkte sich zuwenden. Alle haben ihre Hände auf dem Rücken. Eines aber steht ausserhalb des Kreises und beginnt das Spiel. Es läuft geheimnisvoll um den ganzen Kreis herum, um schliesslich in irgend eine der auf dem Rücken gehaltenen Hände ein geknotetes Taschentuch zu legen, woraus dem Eigentümer der Hände die Verpflichtung erwächst, sofort dem andern nachzulaufen und ihn zu fangen, welcher erst dann in Sicherheit sich befindet, wenn er in das Loch geschlüpft ist, welches der Andere verlassen hat. Und so in ewiger Wiederholung ad infinitum. Man schiebt eben stets die betreffende Sache einem anderen zu, und es entsteht daraus ein höchst lustiges Spiel, in dessen Zusammenhang sich alles verschlingen lässt, was aus einem Wettstreit von Muskeln und Schlauheit zu entstehen pflegt.

Zu solch einem geknoteten Taschentuche machte der humorvolle Dichter die alten Elendshosen des Herrn Götze von Bredow, und indem er sie eilends von einem zum andern schob, und an ihr Sein oder Nichtsein die wichtigsten Folgen knüpfte, erwuchs aus dem alten Leder ihm plötzlich ein lustiger Zusammenhang, ein lichter Rahmen, dessen Anschaulichkeit jede Schwierigkeit des Verständnisses a u s schliesst, und dessen Beweglichkeit jede tiefere dichterische Möglichkeit e i n schloss. Und so geschieht das Ergötzliche, dass tatsächlich die Hosen das durchgehende Prinzip, die technisch zusammenhaltende Kraft des Romanes werden: Frau Brigitte wäscht sie, Hans Jürgen vergisst sie, der Krämer zieht sie an; sie werden der Grund, warum Hans Jürgen, anstatt Mitschuldiger des Lindenbergers zu werden, seine nächtliche Fahrt in den Wald unternimmt; an ihnen scheitert die Verteidigung Lindenbergs vor dem Kurfürsten; dass sie gewaschen werden, bringt den alten Götz zum Eingeständnis einer Schuld, die er gar nicht begangen hat; sie verhindern endlich, dass Götz zum Hochverräter wird an seinem Landesherrn, und dass um dieser Hosen willen Hans Jürgen der Liebling wird des Kurfürsten Joachim.

Aber — darf man fragen — war denn dies gefundene Prinzip ein bewusstes? Mehr noch: war dieser Weg ein überall gangbarer? Beides nicht. Und daran liegt es, dass Alexis in seinen folgenden Romanen fortgefahren ist zu experimentieren, wie es möglich sei, den grossen dramatischen Romanzusammenhang in einen epischen umzuwandeln. Einem glücklichen Zufalle war aber geglückt, was seinem Experimentieren leider nicht mehr glücken sollte.

Und nun der wundervoll epische Grundton des Ganzen! Man wird sich über seine Bedeutung am besten aus der Betrachtung seiner Kehrseite ein Bild machen; d. h. wenn man die Frage erwägt, wie ein Dramatiker mit des Dichters Stoff verfahren wäre. Was war der Stoff? Kurfürst Joachims von Brandenburg gespanntes Verhältnis zu seinem Adel, dessen rauhe Gewohnheiten, Faustrecht und Strassenraub, unterdrückt werden sollen. Natürliche Folge: Empörung und Verschwörung, Lebensgefahr des Kurfürsten, aus der ihn nur die entschlossene Tat eines jungen Adligen rettet, der bereits einer neuen Generation angehört. Dieser historische Tatbestand spiegelt sich in der Geschichte eines Ritters, mit Namen Lindenberg, den sein feiner Geist zum Freund und Vertrauten Joachims macht, dessen märkisches Blut aber noch nicht aufgehört hat, bei Faustrecht und Strassenraub höher zu schlagen. Ein Konflikt, den er mit dem Tode büsst.

Nun der Dramatiker: Sein Roman würde uns eingeführt haben — als erstes in das intime Verhältnis Wilkin Lindenbergs zu Kurfürst Joachim. Schürzung des Knotens: Lindenberg hält vor Joachim eine zündende Rede gegen den Strassenraub. Die Dunkelheit bricht herein, und derselbe Lindenberg lässt satteln, um einen Krämer zu werfen. Mit der Spannung dieses Konfliktes hätten wir ihn auf seinem Streifzug begleitet, und unsere düstere Ahnung wäre der gewitterschwüle Hintergrund zu diesem Bilde gewesen.

Wie vollständig entgegengesetzt disponierte Alexis der Epiker! Was jenem die Hauptsache war, die Herausarbeitung

des Konfliktes, das suchte die ruhige Weltbetrachtung des Epikers ästhetisch ganz zu dämpfen. Der Totalität des Weltbildes hätte es nicht entsprochen, wäre ein ganz exzeptioneller Fall, dessen innerste Bedingungen in dem Individuum als solchem lagen, und der im Grunde doch nur eine sehr beschränkte repräsentative Bedeutung besass, durch solch geflissentliches In-den-Vordergrund-Schieben zu einer tonangebenden Macht gelangt. Mehr aber: Die dramatische Spannung hätte die Möglichkeit eines ruhigen epischen Vergnügens vollständig zunichte gemacht.

Als im Walde verirrter Ritter lässt Alexis deshalb Lindenberg die Burg Hohenziatz aufsuchen. Man sitzt vergnügt beisammen, gerät ins Spielen, und der Ritter verliert sein Geld. Da gedenkt man des Krämers Hedderich, und die alte Lust erwacht in ihnen, „solch ein fettes Schwein in den Graben zu werfen". Sie ziehen aus, und nur in dem Bewusstsein, ein kleines genrehaftes Abenteuer vor sich zu sehen, lässt der Leser den nächtlichen Ritt an sich vorüberziehen. Kurz vor dem eigentlichen Ueberfall bricht der Dichter ab — er soll später durch den Mund des Krämers selbst geschildert werden, — und drei Kapitel folgen wir ganz anderen Geschicken: Hans Jürgen und seiner nächtlichen Suche nach den Hosen. Dann aber stehen wir plötzlich vor der schneidenden Katastrophe. Die Anzeige erfolgt, und wie Joachim schwört, jeden Strassenraub rächen zu wollen mit Blut, da erst sehen wir schaudernd, mit welchem Feuer Lindenberg gespielt hat. Sein Geschick steht in Flammen. Vier Kapitel — und es hat ausgebrannt. Gleich darauf aber führt der Dichter uns wieder zurück zu den genrehaft ruhigen Bildern auf Hohenziatz. Die kurze und plötzliche Spannung löst sich wieder und gibt uns dem köstlich epischen Behagen zurück, das uns beim Beginn des Romanes erfüllt hatte.

Ging aus der epischen Veranlagung des Dichters unmittelbar das Stilprinzip hervor, das eigentlich dramatische Moment weit in den Hintergrund zu schieben, so fand diese negative

Tendenz ihre positive Kehrseite in der Forderung eines poetischen Vordergrundes, dessen stilvolle Ruhe den breiten Rahmen bilden konnte für die kulturhistorische Totalität, ohne ihre dramatischen Akzente auszuschliessen. Aber die aus dieser Forderung resultierende Verschiebung des künstlerischen Standpunktes ergab jene wundervollen perspektivischen Verhältnisse, deren Feinheiten nur dem sich ganz enthüllen, der die Schwierigkeiten kennt, die in wirklich guten perspektivischen Verhältnissen eines Romanes verborgen liegen.

Die volle Tragweite des Glücksfalls zu begreifen, bestehend in der genialen Breitbeinigkeit, mit welcher die alte Lehmburg Hohenziatz und ihre urmärkischen Bewohner so recht mitten in den Vordergrund gesetzt wurden, dieses Glücksfalls volle Tragweite zu begreifen, kann allein das Eine dienen, die Vorstellung nämlich, dass durch diese perspektivische Verkürzung des Tragischen ein Roman, in dessen geschichtlichem Mittelpunkte eine grausame Enthauptung stand, zu einem humoristischen Genrebilde „umgesehen" werden konnte. Durch die Mattscheibe des Genrehaft-Humorvollen das grelle Licht des Dramatischen zu dämpfen und durch den milden Schimmer der Ironie die Tragik unter sich zu zwingen, das wurde das Meisterstück des Dichters, dessen ausgesprochener Instinkt für das wahrhaft Epische in diesem Romane mit der vollen Reife des künstlerischen Blickes eine seltene Vermählung feierte.

Die Kunst, mit welcher in den fünf köstlichen Kapiteln des Anfanges der Grund gelegt wird zu jener unverwüstlich heiteren Stimmung, an welcher auch die tragischsten Akzente nichts mehr zu ändern vermögen, diese Kunst saugt ihren tiefsten Gehalt aus dem wundervollen Erdgeruch der kieferüberwachsenen märkischen Scholle. Es ist das Volkslied Brandenburgs, welches Alexis hier gedichtet hat. Und jetzt, in diesen Rahmen des Gemäldes schiebt sich leise und ohne dass wir es ahnen, die Tragödie. Aber ihr Eintritt verändert nicht im geringsten die Stimmung. In derselben poetischen Atmosphäre

verläuft der nächtliche Raubzug und Hans Jürgens Hosensuche, wie sie ausströmte von der Wäscheszene Frau Brigittens.

Da mit einem Male saust der tragische Blitz in das Idyll. Zwar stehen wir dicht dabei, wo der Konflikt am härtesten ist, aber uns ist, als ständen wir immer noch hinter den Scheiben von Hohenziatz und sähen von dort aus das Gewitter der Geschichte sich austoben. So fest hat der Dichter uns zu verstricken gewusst in die poetische Stimmung des Vordergrundes, dass die Katastrophe in uns nicht mehr hinterlässt, als ein gelindes Zittern, als ein etwas Mehr an nervöser Erregung; aber das Bild hat sich gelichtet. Der behaglich breite Vordergrund ist an einzelnen Stellen durchbrochen worden. Ein grösseres Stück der Geschichte steigt vor unseren Augen empor. Wir fühlen es plötzlich, wie mit der Schilderung der Bredows nicht nur sie selber gemeint waren, sondern aus ihnen heraus allmählich ihre symbolische Bedeutung erwächst, als typischste Vertreter von Kurbrandenburgs Adel. Aber das alles sehen wir doch nur hindurchschimmern durch die wundervoll individuellen Farben des Vordergrundes, und wenn unsere Freunde von Hohenziatz auch hinaustreten in die politische Welt und scheinbar hineingerissen werden in die Tragödie der Köpenicker Haide, hindurch nur schauend durch den Vordergrund des Bildes, kommt es uns nicht in den Sinn, um unserer Helden Leben zu bangen. Herr Götz von Hohenziatz kann sich mitverschwören wollen gegen das Leben seines Landesherrn, Hans Jürgen auf Tod und Leben hinausstürmen, um dem Verhängnis in die Zügel zu fallen: wir lassen alles an unseren Augen vorüberfliessen mit der gleichen epischen „Meeresstille des Gemütes" und dem gleichen erhebenden Humor, mit welchem in der ersten Hälfte des Werkes zu sehen wir gelernt haben.

Der Triumph der Kunst über ihrem Stoff! Der Triumph des epischen Prinzipes über unsere Nerven! Der Triumph dessen, was Schopenhauer als das Ziel aller Kunst preist: Befreiung des Intellekts aus den dumpfen Banden des Willens,

interesseloses Anschauen, Aufgehen in den Dingen bis zu jenem Punkte, wo Objekt und Subjekt ineinander fliessen! — — — —

Kap. 10.

Indem durch den Kapitelschluss die inhaltlich zusammengehörigen Romane „Hosen" und „Werwolf" auseinandergerissen worden sind, hat damit zugleich angedeutet werden sollen, dass jetzt in der Entwicklungsgeschichte von Alexis' Romankomposition der Niedergang beginnt. Die aufsteigende Kurve weicht einer absteigenden, deren grosser Sprung freilich erst zwischen „Werwolf" und „Ride B." fällt.

Denn von des Dichters humorvoller Klarheit, mit der er ein Werk wie die „Hosen" geschaffen hatte, strahlt auch noch hinüber auf dieses Werkes Zwillingsbruder, dessen Problemlösung freilich schon wieder zurückkehrte zu den Versuchen des „Roland", und „Woldemar", den Fortgang der Erzählung parallel zu setzen mit dem Fortgang der Geschichte. Freilich wusste im „Werwolf" der Dichter dieses Grundprinzips klarer zu gestalten und durch die reifere Ausführung das zu tilgen, was seine Neigung zur Diskontinuität und Romantik an jenen früheren Romanen verdorben hatte.

So stellt denn der „Werwolf" sich dar als ein grosses dreiteiliges Tafelgemälde, dessen einzelne Bilder fast völlig für sich bestehen, die aber in ihrem bestimmten Nacheinander den Fortgang der historischen Idee, die zunehmende Reformation in Brandenburg, anschaulich zur Darstellung bringen. Es sind drei Einzelerzählungen, in deren tiefem Hintergrunde das drohende Werk Luthers steht. Aber den Atem dieser Gewalt fühlt man in ahnungsvoller Erwartung bis fast vorn an den Rand des Bildes, und die stets wachsende Bedeutungsschwere der historischen Symptome kündigen den Sturm, dessen furchtbarer Ausbruch jene plötzliche Entdeckung des Kurfürsten ist, dass über seines Hauses Schwelle, in das Herz seiner eigenen

Gemahlin hinein der Reformation grosse Sturmflut bereits gedrungen ist, der er, in dem echt hohenzollernschen Glauben an eine Mission, ein wirksames Bollwerk entgegenstellen zu können glaubte.

Setzte so das dritte Buch den tragischen Accent auf das sonst so tief humorvolle Ganze, so fand diese letztere Grundstimmung ihren Ausdruck in den anderen beiden Büchern, deren erstes, Hake von Stulpe betitelt, in ergötzlichster Weise Tezels Ablasskrämerei schildert und seine schmerzlichen Erfahrungen mit jenem Unbekannten, der, Ablass sich kaufend für eine zukünftige Sünde, auf dieses Guthaben im Himmel hin den Ablasskrämer selber elendiglich verprügelte. Das zweite führt jene lächerliche Geschichte vor Augen, nach welcher der reformationsfeindliche Kurfürst, hochgebildet und dennoch abergläubig, auf den Tempelhofer Berg flüchtete aus Furcht vor der für den 15. Juli 1525 angesagten Sündflut. Indem auf diese Weise jedes der drei so verschiedenen Verhältnisse in drei einzelnen Büchern seinen eigenen Rahmen und jedes seine besondere Gliederung erhielt, gewannen sie eine vollendete Abrundung und plastische Gegenständlichkeit, die in dem schneidensten Kontraste stehen zu dem vier Jahre nach 1848 erschienenen Romane des Autors, den man gemeinhin für seinen geistreichsten auszugeben versucht hat: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht."

Mag sein, dass es der phosphoreszierende Glanz jener Decadence von 1806 ist, welcher den Roman so vielen Schwächen zum Trotze zu dem verzogenen Lieblinge seiner Leser gemacht hat: aufs Ganze gegangen und mit dem Masstabe eines Meisterwerkes gemessen, wie es der Dichter mit den Bredowhosen geschaffen hatte, bedeutet „Ride B." nichts als einen ungeheuren Verfall der Technik, als die Peripethie in Alexis dichterischer Entwicklung.

Dass hierfür der springende Punkt wiederum jenes Grundproblem war, an welchem die Technik des Dichters sich immer und immer wieder versucht hat, ist zu selbstverständlich

für eine Erwähnung. Aber das Misslingen lag diesmal in dem gänzlich veränderten Charakter des dichterischen Vorwurfs, an dem die bisher angewandte Technik notwendig scheitern musste.

Was das Gemeinschaftliche war an allen Stoffen, zu denen der Dichter bisher gegriffen hatte, das war eine in ihnen sich abspielende Entwicklung, deren Fortgang, in einem Romane zur Darstellung zu bringen, wenn auch schwierig, so doch durchaus möglich war. Und die Geschichte selber zum Romane zu machen, das konnte ganz alleine dann gelingen, wenn sie eben selber ein Roman war, d. h. wenn sie Bewegung und Entwicklung zeigte, und dieses immanente dramatische Prinzip ihre epische Trägheit immerfort ins Rollen brachte.

Jetzt mit einem Male ergriff Alexis einen Stoff, welcher garnichts enthielt als pure Zuständlichkeit — denn die Schilderung der Schlacht bei Jena wurde etwas so Nebensächliches, dass man sie bereits vergessen hat, wenn man das Buch zuklappt — einen Stoff, welcher deshalb, ohne ein immanent dramatisches Prinzip, mit der bislang geübten Technik einer Gleichsetzung von Geschichte und Roman in den klaffendsten Widerspruch geriet. Es fehlte jeder immanente Antrieb zur Bewegung, und eine dumpfe zuständliche Masse blieb der schwierige Stoff, den des Dichters Geist in die poetische Aktion zu setzen hatte.

Nichts geeigneter freilich als hier der repräsentativen Methode sich zu bedienen und den grossen kulturhistorischen Zustand in tausend wechselnden Gestalten und immer neuer Problemverschlingung vorzuführen, stets von anderer Seite ihn zu beleuchten und mit den Mitteln der Reflexion und charakteristischer Interieurs die Analyse bis ins Herz der Zeit zu treiben. Anlass zu Geistreichigkeiten genug — wo aber blieb der Roman, wo aber blieb die Bewegung?

Da: in diesem Augenblicke wurde dem Dichter eine schlimme Neigung gefährlich, welche als eine lockende Sirene

dieses ganze Problem zu lösen versprach: das war seine ganze Beziehung zur Kriminalistik[1]). Er fand in den Akten des Berliner Gerichtes einen alten Fall, der seiner Zeit grosses Aufsehen gemacht hatte, — Giftmischerin aus Langeweile, vielleicht aus Hysterie — und der dem Dichter wie kein anderer den Sumpfgeist jener Zeit vor 1806 zu illustrieren schien. Wie, wenn er es unternähme, eine Anzahl solcher geheimer Verbrecherexistenzen in den breiten Vordergrund seines Romanes zu schieben. Löste das nicht alles? War damit die Zeit nicht höchst scharf charakterisiert, war damit nicht eine Fülle der interessantesten Szenen gegeben und mehr als alles: war mit der langsamen Erzählung des fortschreitenden Verbrechens nicht zugleich ein Prinzip der Bewegung gegeben, eine durchgehende Handlung, an welche so leicht sich alsdann die ganze grosse Romanwelt ankristallisieren konnte. Und wenn man in den Vordergrund dieses Romanes nicht nur e i n e solcher Figuren stellte, als Träger einer Handlung, sondern deren mehrere, eine ganze Anzahl, war das nicht eine grossartige Potenzierung der Scottschen Technik über sich selbst hinaus, welche mit der durchgehenden Handlung das Scottsche Prinzip des Helden aufgriff, aber durch ihre Vervielfältigung sie zu einer repräsentativen Methode erweiterte?

Alexis hat dieser Sirenenlockung nicht widerstanden und damit den ganzen Bau seiner früheren und feinen epischen Kompositionsweise zertrümmert.

Das wird sogleich klar werden, wenn die Art der Erzählung analysiert wird, zu welcher der Dichter durch diese neue Kompositionsweise sich gedrängt sah.

Die neue Aufgabe, die Alexis aus seiner Absicht erwuchs, mittels mehrerer problematischer Lebensläufe den Roman ins Rollen zu bringen, war die Ueberwindung der Schwierigkeit, diese mehreren Geschichten n e b e n e i n a n d e r zu erzählen.

1) M. M o r r i s: Romane und Kriminalakten. Nat. Ztg. 1902 Nr. 228 (Zur Quelle von Ride B.).

Nun ist es bei einer Schematisierung der Verhältnisse sogleich klar, welche Erzählungsmöglichkeiten hierfür vorlagen. Sollten beispielsweise drei Geschichten a, b, c in einem Romane erzählt werden, von denen jede drei Phasen 1, 2, 3 ihres Verlaufes enthält, so gab es eine erste Methode — welche erzählte a 1 2 3, b 1 2 3, c 1 2 3, und es gab eine andere a_1 b_1 c_1, a_2 b_2 c_2, a_3 b_3 c_3 u. s. f. Die erst gezeichnete hat ihren Nachdruck auf der plastischen Abrundung der einzelnen Erzählung selber, die zweite ihren Nachdruck auf der kunstvollen Verschlingung der Fäden untereinander. Die erste Methode aber, sollte ein wirkliches Romanganzes aus ihr resultieren, schloss eine notwendige stoffliche Voraussetzung in sich, dass nämlich das einfache Nacheinander mehr als ein solches war, nämlich in seinem Innern die Entwicklung einer allen drei Geschichten zu Grunde liegenden Idee. Schematisch ausgedrückt: g_{123}, G_{123}, Γ_{123}. Die einzige Möglichkeit aber, der zweiten Methode sich zu bedienen, lag in der Technik des durchgehenden Helden Walter Scotts. Dieser — welch feines Ei des Kolumbus — hatte aus b ein grosses B gemacht, die Geschichte von B erzählt, sie aber vorbei erzählt an a und c, um deren Geschichte immer an solchen Stellen geschickt anzufangen, wo die Geschichte Bs einen Ruhepunkt verlangte.

Das aber glaubte Alexis längst überwunden zu haben. Ein durchgehender langer Theaterheld?! Das schien ihm fad, und indem er nun die kluge Technik Scotts zurückbildete zu ihrer rohen Grundlage des a, b, c schuf er ein ganz unerträgliches Durch- und Nebeneinander, welches sich praktisch in Ride B. folgendermassen ausnimmt, das Kapitel n uns beispielsweise unterrichtet über einen kleinen Fortgang, den die Geschichte Louis Bovillards genommen, Kapitel o die Intrigue weiterführt, welche den Rittmeister und die Eitelbach verkuppeln will, Kapitel p sich mit Adelheid und der Gargazin beschäftigt, Kapitel q Walter von Asten vorstellt, wie er einen preussischen Minister für seine Ideen zu gewinnen sucht — und so ins Unendliche weiter. Ein ewiges Abbrechen, ein ewiges Neu-Anspinnen-

Müssen ist die Folge für den Dichter, ein ewiges Vergessen der alten und ein ewiges Sich-Aergern über schon wieder neue Beziehungen Folge für den Leser. In Summa: ein eminenter Rechnungsfehler über das Kapazitätsvermögen des normalen Gehirnes. Unter diesen Umständen aber der äussersten Undurchsichtigeit des Vordergrundes ereignet es sich, dass am Ende des Ganzen ein so katastrophisches Ereignis, wie die Schlacht von Jena, so kläglich matt verläuft, weil ihr flammendes Licht nicht mehr hindurch kann durch die schwere raucherfüllte Stickluft des von Kriminalproblemen angefüllten Vordergrundes.

Die ganzen Errungenschaften eines grossen epischen Stiles für den historischen Roman waren mit Ride B. verloren gegangen. Der Bau der Erzählung fiel bröckelnd auseinander, weil die grosse zusammenhaltende Kraft einer alles an sich heranziehenden Zentralbewegung fehlte. Ein Trümmerfeld von Episoden und Genrehaftem bedeckte jetzt den Boden.

Sollte wieder aufgebaut werden, so galt es vor allem eins: den Roman aus einer Zentrale heraus zu bilden. Und mit dieser Wendung in „Isegrimm" tritt die Entwicklung des Alexisschen Romanes in eine neue Phase, deren Ende uns durch des Dichters geistige Umnachtung leider vorenthalten ist.

Allein dieser neuen Phase fehlte der technische Wagemut jenes glänzenden Aufstieges bis zu den „Hosen des Herrn von Bredow", den „Werwolf" nicht ausgeschlossen, und sie war im Grunde nur mehr ein langsames Sich-Zurückfinden zu den Errungenschaften Walter Scotts. Das furchtlose Parallelisieren von Geschichte und Roman hatte aufgehört, und der Dichter, nicht mehr Stoffe wählend, in denen die heftige Zugluft der Geschichte wehte, sondern solche, in denen das geschichtliche Leben gleichsam stagnierte — nicht 1813 und seinen Freiheitssturm, sondern 1807—10 mit seinem Zähneknirschen, vom Grossen Kurfürsten nicht Fehrbellin, sondern die Zeit nach St. Germain — dieser Dichter musste in seiner Technik zu der

grossen Figur im Vordergrunde zurückgreifen, die er so scheinbar überlegen noch in Ride B. über den Haufen geworfen hatte.

Das Prinzip der Zentrale war wieder gefunden, allein noch hatte der Dichter nicht die Technik, sie zu handhaben, und gleich in seinem ersten Romane, in dem er sie anwandte, musste er das büssen.

Er wählte einen Mittelpunkt. Gut. Es war der Major v. d. Quarbitz auf Ilitz. Das war nicht gut! Denn es zeigte sich, dass es nicht genügte, eine Zentrale zu erwählen, sondern dass diese auch Entwicklungsmöglichkeiten in sich schliessen, zugleich auch Zentral b e w e g u n g sein musste. Darin eben lag der Unterschied zwischen der Epoche Vor und Nach dem „Werwolf." Früher war die Bewegung aus der Geschichte resultiert, jetzt hatte der Dichter sich angeschickt, Blöcke der stagnierenden Geschichte zu behauen. Daraus aber folgte, dass, wenn nicht der geschichtliche Unter- oder Hintergrund sich mehr bewegte, die Zentralfigur des Vordergrundes selber notwendig sich bewegen müsse.

Daran aber zu denken fiel dem Herrn Major v. d. Quarbitz auf Ilitz garnicht ein. Weder innerlich versuchte er es, sich zu entwickeln, noch äusserlich sich zu bewegen, und das Resultat eines Romanes, welches im Grunde nichts ist als das Porträt des Isegrimm und seiner Umgebung, konnte nichts anderes sein denn Null. Denn der Mittelpunkt, den der Major bildet, ist auch zugleich der tote Punkt des Romanes, über welchen er nicht hinüber kommt. Der Roman muss abbrechen, im Grunde dort, wo er angefangen ist: Preussen bleibt in den schmachvollen Banden Napoleons, Isegrimm selbst der gleiche Starrkopf wie am Anfang, und, die Liaisons seiner Töchter ausgenommen, bleibt auch leider alles andere beim Alten.

Das fühlte der Dichter, und er entschloss sich kühnlich, dem fertigen Romane einen besseren Schluss anzuhängen, und wenn nicht poetisch, so doch wenigstens als Chronist Andeutungen über die Zukunft zu geben, aus denen der gute Leser seine brennende Neugierde stillen könne, was dann im Verlaufe

der Zeiten aus Preussen, was aus Isegrimm und was aus seinen Töchtern geworden sei.

O Wilibald Alexis! Waren das die Errungenschaften eines einunddreissigjährigen Dichterlebens, dass Du die Ungeheuerlichkeit nicht sahst, mit der Du damit eine Stilwidrigkeit auf die andere häuftest? Wie anders klang es doch, als der kühne Kritiker den grossen Schotten zur Rechenschaft zog und ihm die völlig harmlosen, aber unkünstlerischen Anhängsel seiner in sich so fest abgeschlossenen Romane vorwarf, spottend, dass, wenn seine Hauptpersonen glücklich unter Dach und Fach gebracht seien, der milde Dichter es für nötig befände, auch um das zahlreiche Personal sich zu bekümmern. „Statt aber, fährt er fort, sich die Mühe zu geben, ihre Geschichte, so weit es notwendig ist, dass wir sie erfahren und das angeht, in die Auflösung der Hauptfabel zu verweben, erzählt der englische Novellist nur mit dürren Worten die ferneren Fata der geringeren Helden, als: X wurde vom jungen Ehepaar zum Haushofmeister gemacht und nahm die liebliche Miss G. zur Frau; dem Y kaufte der wohlwollende Squire eine Hauptmannsstelle, er heiratete, zeugte viele Kinder und starb; Z ergab sich dem Trunke und starb im Schuldturm u. s. w. Leider finden wir diese militärischen Register der Personen nach gehörigem Range und mit gehörigen Rubrikennachrichten ihrer Schicksale auch am Ende der meisten Scottschen Romane. Was kümmern uns aber die Notizen? Der Roman soll das gegenwärtige Leben malen, nicht von der Zukunft uns Skizzen geben[1]).

O schneidende Ironie in dem Gegensatze der aufsteigenden und der niedergehenden Entwicklung eines Dichters! Was das junge ungebrochene Wollen verächtlich überfliegen zu können glaubte, darauf musste der müde Vogel seiner späteren Zeit sich niedersetzen als dem einzigen grünen Zweige, auf den zu kommen mit einer im Innersten verfehlten Gesamtanlage der Dichter sich noch glücklich schätzen musste. Und so be-

1) Wiener Jahrbücher Bd. *22*, p. *23*.

ginnt er denn diese letzten bösen 70 Seiten des Isegrimm mit dem klassischen Satze: „Unsere Geschichte ist hiermit eigentlich zu ihrem Schlusse gebracht . . .", aber er erzählt dann in aller Gemütlichkeit von der liberalen Wandlung, die der gute schroff konservative Isegrimm noch durchgemacht hat, von den hübschen Kindern, die der junge Hauslehrer mit seiner Tochter zeugte, von ihrer international gewordenen Schwester und ähnliche freundliche Scherze.

Es ist stumme Trauer um die verfallende dichterische Kraft, die diesem Schauspiel gegenüber uns überfällt, und allgemein bereits hat die Kritik Alexis' nunmehr folgenden letzten Roman „Dorothe" für senil[1]) erklärt und für den Vorboten der so unendlich traurig über den Dichter hereinbrechenden geistigen Umnachtung.

Aber es ist nichts destoweniger ganz unzweifelhaft, dass in der Anlage des Ganzen ein erneuter Versuch zur Konzentration zu spüren ist und ein abermaliges Handanlegen an das Problem, mit dem der Dichter so oft gerungen hatte.

Wieder Gruppierung vieler Einzelschicksale um die Zentrale einer vorderen Figur: der kleinen Dorothe. Aber der Bann der starren Unbeweglichkeit, durch welche die Mittelfigur im Isegrimm gescheitert war, ist in klein Dorothe gelöst. An ihr buntbewegtes Schicksal anknüpfend, welches das Bauernkind aufsteigend zeigt bis zur vertrauten Hofdame der Kurfürstin, entwickelt sich in reicher Gestaltung ein volles Bild jener seltsamen Zeit, wo der Löwe halb schon schlief, und über den Kopf des grossen Kurfürsten hinweg seine zweite Gemahlin böse Händel spann.

1) Dieses Urteil stützt sich hauptsächlich auf die Tatsache, dass viele Figuren des Romanes nur mattere Wiederholungen sind früher bereits geschaffener Gestalten:

Kurfürstin = Geheimrätin Lupinus.
Balsamo = Wandel.
Skytte = Mauritz — W. v. Asten.
Dorothe = Adelheid Alltag.

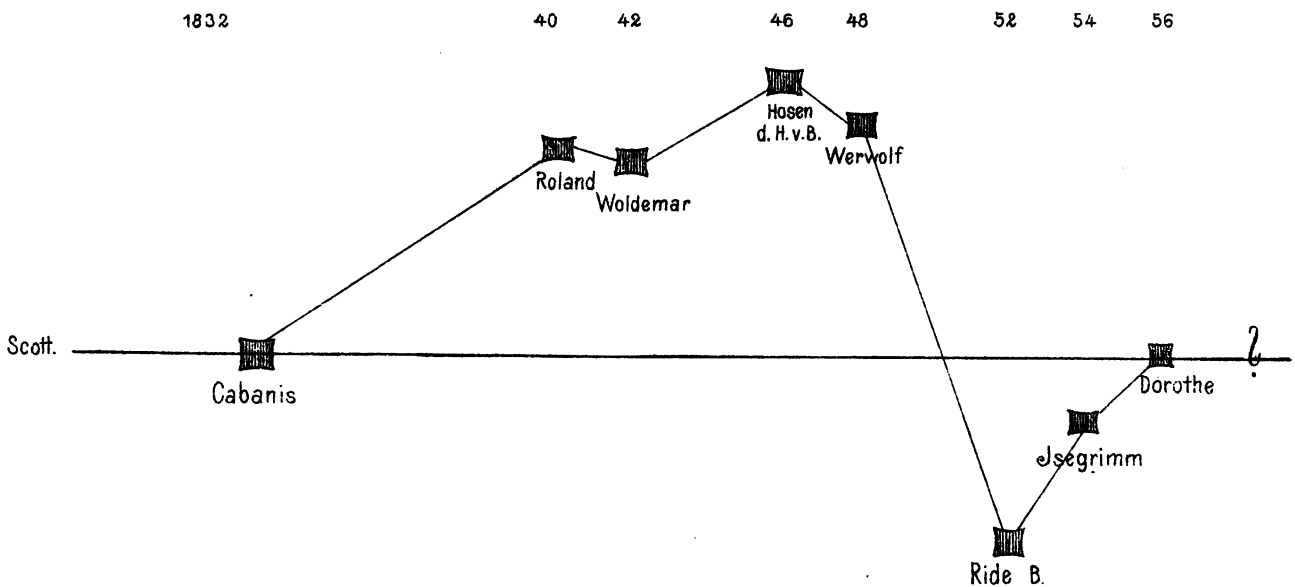
Aber es war der volle Standpunkt Walter Scotts, zu welchem am Schlusse seiner Entwicklung Alexis seltsam wieder zurückgekehrt war. Was tat es, dass aus einem Helden eine Heldin geworden? War doch Klein-Dorothe so typisch Scottscher Held, dass der Roman sogar wie alle Waverley Novels mit einer Reise seiner Heldin den Anfang nimmt, auf welcher alle die Elemente sich zusammen finden, deren Berührung miteinander den poetischen „Strom" erzeugen sollte.

Damit hat auch der Entwicklungsgang des Dichters innerhalb seines vaterländischen Romanes seinen Abschluss gefunden, und rückblickend auf das charakteristische Steigen und Fallen seines Verlaufes, wird es möglich, die ganze Entwicklungslinie in das Bild einer Kurve zu bringen. (Siehe S. 139.)

Es wäre sinnlos, weitläufig alles das auszuschliessen, was diese Kurve n i c h t aussagen will, wenn es nur deutlich herauskommt, w a s sie sagen will.

Das Niveau, welches die technische Höhe Scotts bezeichnet, trägt auf seiner Linie am Anfang Cabanis, am Ende Dorothe. Was dazwischen liegt, ist ein Hinausgehen über Scott und ein Hinuntersteigen unter denselben. Das erstere sieht unsere Untersuchung in dem Gleichsetzen von Roman und Geschichte[1]), und die Stufenleiter der Entwicklung in der grösseren oder geringeren Durchsichtigkeit, wie sie sich aus verschiedenen Kompositionsweisen ergibt. Das Hinuntersteigen unter Scott aber sieht sie in dem f e h l e r h a f t e n Gleichsetzen von Roman und Geschichte, welches dann eintritt, wenn der geschichtliche Vorwurf stagniert und seinem innersten Wesen nach den Begriff der Entwicklung ausschliesst, und die Stufenleiter, welche die dieser Phase angehörigen Romane bilden, in der

1) Es versteht sich, dass die kurze Zusammenfassung in Schlagworten die Kenntnis des vollen Sinnes voraussetzt, zu dem sie entwickelt worden sind.


1832
40
42
46
48
52
54
56
Hosen
d. H. v. B.
Werwolf
Roland
Woldemar
Scott.
Cabanis
Dorothe
Jsegrimm
Ride B.

grösseren oder geringeren Zentralkraft, welche sich zur Führechnung durchgesetzt hat. —

Die Resultate der gesamten Arbeit zusammenfassend, ergibt für die dichterischen Persönlichkeiten Scotts und Alexis' sich folgendes einschneidende Werturteil:

Scotts Genius war seine unverwüstliche Selbstverständlichkeit, mit der er mit der Faust, möchte man sagen, in der Muse Füllhorn griff und aus den unendlich vielen Gestaltungsmöglichkeiten des historischen Romanes gerade d i e mit fast unbegreiflicher Instinktsicherheit heraus holte, welche, genial in allen Teilen, restlos sein Problem sogleich gelöst hat. Aber dies Problem war ein beschränktes; und Scott, ein grober Genius, mit dem Vollbewusstsein instinktiv richtig zugepackt zu haben, beging die grösste Sünde wider sich selbst: er begnügte sich beschaulich mit dem Erreichten und versank, unterstützt von seiner robusten Schaffenskraft, immer mehr in die handwerksmässige Schreiberei, der er seinen Genius einfach verkaufte!

Alexis' tiefste Triebkraft aber überschreibt das Motto Fausts:

Im Weiterschreiten find er Qual und Glück!

Und das — so wenig sonst das Schauspiel seiner Tätigkeit heranreicht an das „sonnenstrahlen" seines grossen Schottischen Meisters — das rückt ihn unserer Sympathie um so näher, je mehr dieser Zug an Walter Scott vermisst werden muss.

Alexis' Grundzug war das Experimentieren, Probleme sich zu stellen und zu lösen. Hinausgesteckt das Ziel, so weit es möglich war, und tapfer dann die Segel ausgespannt: Rauschende Flut, Wasser und Himmel, Land, Land oder Schiffbruch und Grab in den Wellen. So steuerte Alexis mutig auf das Problem eines neuen historischen Romanes los — aber dies Problem, wie er es wollte, war ein unendliches. Scott, wenn

es seine Natur gewesen wäre, hätte triumphieren können: Unendlich wie sein Schüler das Problem sich steckte, wollte es niemals restlos aufgeben. Doch die unerschrockenen Bemühungen um seine Lösung und das stete Vorwärtswollen des Deutschen haben Feinheiten geschaffen, von denen der Schotte niemals auch nur eine Ahnung hatte.